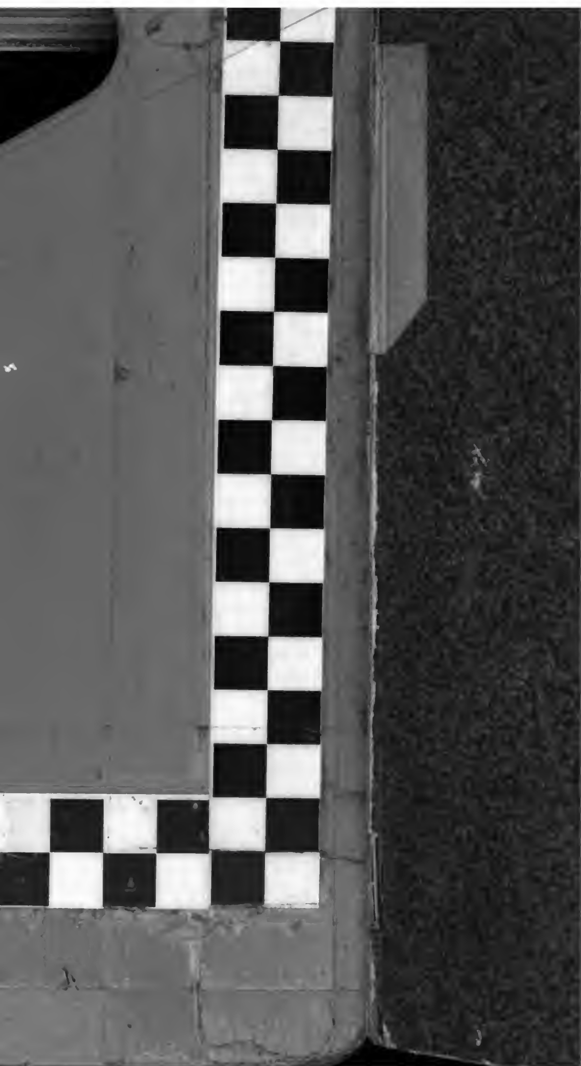
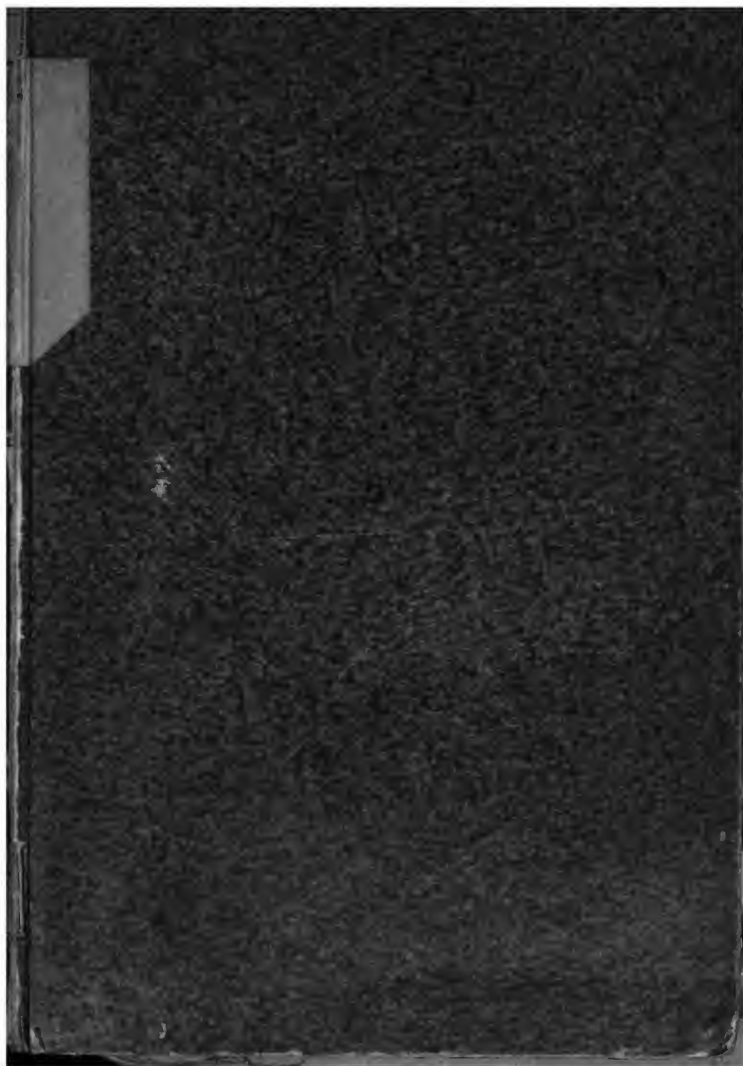
image
not
available





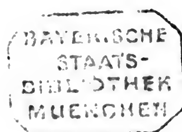
LEHRBUCH

DER

RHYTHMISCHEN MALEREI

DER

DEUTSCHEN SPRACHE.



LEHRBUCH

DER

RHYTHMISCHEN MALEREI

DER

DEUTSCHEN SPRACHE.

ZUM GEBRAUCHE FÜR UNIVERSITÄTEN

UND

ANDERE HÖHERE UNTERRICHTS-ANSTALTEN

WIE AUCH ZUM SELBSTUNTERRICHT

VON

JOHANNES MINCKWITZ.

LEIPZIG
ARNOLDISCHE BUCHHANDLUNG.
1856.

Vorrede.

„Wer Unvollkommenheiten in der Dichtkunst ausrottet, deren Dasein gewisse Vollkommenheiten an ihrem Ausbruch verhindert, der verändert die Dichtkunst auf eine vernünftige Weise.“ 1754.

Mit obigen Worten des Schriftstellers Jakob Friedrich Schmidt, der längst in Vergessenheit gerathen, aber durch manchen späteren Schmidt keineswegs übertroffen worden ist, leite ich wohl nicht unpassend die vorliegende Untersuchung ein, deren Aufgabe ist, die Verskunst oder die Metrik von einer weit wichtigeren Seite darzustellen als sie seither dargestellt worden ist. Nämlich von der Seite ihres geistigen Wesens, ihrer innern Beschaffenheit und gleichsam ihrer Seele, soweit das Leben der Seele von lebensfähiger Verkörperung abhängt. Das ist jedenfalls interessanter, aber auch zugleich schwieriger als die auf das äuszerliche Gerippe gerichtete Beschreibung des Versbaues. Interessanter, weil nicht leblose, kalte und mit Zahlen zu berechnende Dinge behandelt werden; schwieriger, weil fast Alles, was hier zur Sprache kommt, im unsichtbaren Reiche des Geistes vorgeht und daher nicht so leicht, wie das blos Aeuszerliche, sich erfassen, hervorziehen, ausrechnen und erklären läszt. Aus letzterem Grunde, weil man die innere Seite der Sprachkunst, welche wir die rhythmische Malerei nennen, entweder für ganz undarstellbar erachtete oder doch sie höchstens in mündlicher Auseinandersetzung und bei der Lektüre mit flüchtigen Winken andeuten zu können wähnte, unterliesz man jede schriftliche Besprechung und beschränkte sich auf einige beiläufige Aeuszerungen, womit man die in dieser Hinsicht ausgezeichnete Fähigkeit der hellenischen und lateinischen Sprache bewunderte. Wie in einzelnen Tropfen gosz man, der scholiastischen Sitte gemäsz, die zusammenhanglosen und zufälligen Beobachtungen in zerstreuten Anmerkungen aus.

Der Verfasser der vorliegenden Schrift, der sich seit mehr als zwanzig Jahren mit dem Studium der deutschen Sprache praktisch und theoretisch beschäftigte und was von Griechen und Römern geleistet war mit beständiger Vergleichung auf die Zunge Thuiskons zurückzubeziehen pflegte, glaubte bei dieser Sachlage ein nützliches Werk zu unternehmen, wenn er den Versuch machte, das innere Wesen der Form und den Zusammenhang der äuszeren Darstellung mit der Offenbarung des geistigen Lebens zu erforschen und hauptsächlich in Berücksichtigung der Muttersprache schriftlich aufzuzeichnen. Er war der Meinung, dasz ein solcher Versuch vorzüglichen Nutzen stiften müsse, in Betracht dasz man heutzutag das Wesen der höheren poetischen Darstellung in Deutschland, trotz der herrlichsten Schöpfungen groszer Meister, im Allgemeinen durchaus verkennt. Die Mehrzahl der Autoren nach Schiller und Göthe treibt, was ihre Schreibweise betrifft, in der Irre umher, gleichsam ankerlos über das Meer der Poesie dahinschiffend. Es schien daher nöthig, das Schweigen zu brechen und die Talente unserer Dichter anzuregen, dasz sie der weiten Bahn, welche vor ihnen offen liegt, neue anhaltende Aufmerksamkeit zuwenden, um die deutsche Sprache wie unsere Literatur auf denjenigen Gipfel zu erheben, welcher bei den Eigenschaften unsers Sprachstoffs vorgezeichnet ist; um unsere Poesie so glücklich auszubilden, wie es keine zweite Nation Europa's vermag. Vielleicht kommt dann Jemand, der besser ausgerüstet ist als der Verfasser, um die Wissenschaft der rhythmischen Malerei vollständiger, tiefer und siegreicher zu begründen.

Mit roheren Formen begnügt sich ein roheres Volk, ein wilder Stamm. Schreitet eine Nation auf dem Wege der Civilisation weiter fort, so dehnt sie auch gleichzeitig ihren Gesichtskreis weiter aus und gewinnt an Reichthum ihrer Gedankenwelt: diese Gedanken brechen sich durch die Sprache Bahn, das Volk will sie ausdrücken und sieht sich daher genöthigt, seine Sprache fortzubilden, um den rechten Ausdruck für seine geistige Bewegung zu finden. Die Höhe der Civilisation bedingt den sprachlichen Kunstfortschritt, wie sie überhaupt den sichersten Maszstab abgiebt, wonach man Litteratur und Kunst zu beurtheilen hat. Im Allgemeinen steht die Wahrnehmung fest: je ausdrucksfähiger, reicher und biegsamer eine Sprache ist, und je weiter sie gediehen ist in ihrer Vervollkommnung, desto bunter, mannichfaltiger und kunstreicher wird auch der in ihr entwickelte Formenschatz ausfallen. Volkspoesie und Kunstpoesie bilden, bei Lichte betrachtet, durchaus keine Gegensätze; denn die Volkspoesie erhebt sich mit ihrer Vortrefflichkeit zur Höhe des gebildeten Publikums, die Kunstpoesie

nähert sich durch ihre Vorzüge dem Standpunkte des gemeinen Mannes.

Jede Nation hat die Aufgabe, die Formen aufzusuchen, welche ihrer Sprache, ihrer poetischen Rede angemessen sind; welche ihr ein Vortheil, eine Bereicherung sind; welche für die Darstellung ihres inneren Lebens nothwendig sind, um dieses innere Leben mit dem Sprachausdrucke, nach allen Seiten hin, in Uebereinstimmung, in Einklang zu setzen. Denn die rhythmischen Formen oder die Versmasze sind nichts Willkürliches, nichts Zufälliges, auch nichts Unbedeutendes, worauf man kein besonderes Gewicht zu legen hätte. Allerdings sind sie etwas Aeuszerliches, aber da sie dem Gefühle wie dem Gedanken zur Einkleidung dienen, stehen sie mit dem inneren Wesen, mit dem Geiste, mit der Natur des Inhaltes in der genauesten Verbindung, wie Leib und Seele des Menschen. Die innere Natur des Menschen verlangt den ihr entsprechenden Ausdruck, der Geist die rechte Verkörperung. Selbst die besten Dichter vergreifen sich zuweilen in den Formen. Die Wahl einer rhythmischen Form ist daher nichts Leichtes und darf nicht dem Zufall überlassen werden; oft gestaltet sich zwar die äuszere Form für ein Gedicht, ohne dasz man sie lange gesucht hat, wie zufällig, allein dieser Zufall ist nur scheinbar, da die innere Erregung der mit Gedanken erfüllten Seele den Ausschlag gegeben hat. Die innere Erregung hat sich alsdann ganz plötzlich nach auszen Luft gemacht und wie man es wünschte die rechte Einkleidung gefunden. Diesz kommt aber nicht immer vor, nicht bei allen Stoffen, welche das Gemüth darzustellen verlangt und ausprägen möchte: häufig wird die innere Erregung sich erst ordnen und der Dichter nach der äuszeren*) Form suchen müssen, welche für die Erregung seines Inneren angemessen ist, wie der Flusz sein Fluszbett sucht.

Und hier ist die Klippe, woran der Schaffende in Gefahr ist mit seinem Werke zu scheitern: das Gelingen hängt von dem glücklichen Auffinden der rechten Form ab, und je entsprechender die gefundene Form ist, desto herrlicher wird sein Gedicht gelungen sein. Miszlungen ist jedes Werk der Poesie wie der Prosa, wo der Inhalt gleichsam mit der Form streitet, wo beide nicht recht zusammenpassen und zusammenwirken, wo leichte Gedanken sich in schweren Rhythmen entfalten,

*) Aus diesen Bemerkungen der Vorrede wie aus dem ganzen Werke wird wohl der Dr. Ludwig Goldhann seine dilettantischen Ansichten über das Formwesen ändern, die er in seinen „ästhetischen Wanderungen in Sicilien“ (1855) ausgesprochen hat, um seine einseitige Kritik über Platens Genius vorzubringen. Vergl. §. 264.

schwere in allzuleichten, oder wo die Form für die Gedankenmasse zu kurz ist, die Gedankenmasse für die Form zu gering sich darbietet, und in vielen andern Fällen. Denn der Inhalt und die Form sind Eins, beide Stücke bilden die vollendete Einheit eines poetischen Werkes. Sind sie nicht Eins, so leidet darunter die Unmittelbarkeit der Darstellung, die Lebendigkeit, die Schönheit. Die Einheit der Form mit dem Inhalt musz bis auf die letzte Sylbe zutreffen, wenn wir die höchste Vollendung des Werkes erstrebt haben wollen; es darf im Rhythmus keine Sylbe zu viel oder zu wenig, zu schwach oder zu stark auftreten, aus dem Grunde, weil diesz ein ebensolcher Fehler sein würde, wie eine falsche Note in einem Musikstücke. Ist doch die Sprache das Instrument, auf welchem der Dichter spielt.

Nach dem Gesagten müssen wir als Regel festhalten, dasz die äuszere Form der inneren auf das genaueste entsprechen müsse. Das Genaueste ist eben das Natürlichste, nicht etwas Gekünsteltes, Erkünsteltes; wie andererseits die wahre Natur zugleich die beste, kunstreichste und genaueste in ihrem Ausdrucke sein wird. Schon hieraus ersieht man, dasz Natur und Kunst sich niemals trennen lassen, man müszte denn unter Natur die einfachste rohe Natur verstehen. Ob aber eine rohe Naturäuszerung die richtige sei und in jeder Hinsicht den Vorzug verdiene, kann man am besten aus den poetischen Erzeugnissen der wilden Völker, aus den lyrischen Ergüssen uncivilisirter Menschenstämme abnehmen, welche in ihren ersten, instinktmäszigen Anfängen nicht einmal zur formalen Vollendung des eigentlichen Volksliedes hinaufreichen, wie dieses bei den in der Cultur begriffenen Völkern überall Zeugnisz von veredelter Natur ablegt. Das sogenannte Volkslied selbst wird und kann nie die höchste und letzte Stufe der Lyrik bedeuten, wird auch nimmermehr die einzige Form darbieten, auf welche sich eine in der Cultur höher steigende, fortarbeitende Nation zu beschränken hätte.

Die deutsche Sprache ist mit der allgemeinen Entwickelung unserer Nation allezeit Hand in Hand gegangen. Sie strebt wie die Zunge jedes gebildeten Volkes nach derjenigen Form, die ihr zukommt und die uns als die vollendetste möglich erscheint. Dabei versteht sich von selbst, dasz die deutsche Sprache ebenso wie jede andere lebende fortwährend ringt, theils die höchste Vollendung zu erreichen, theils sich auf dem Gipfel, sobald sie ihn erklommen hat, zu erhalten. Darum fragt es sich, wie weit sie in diesem Streben nach höchster Zinne der Formschönheit gelangt sei, und ob sie sich auf dem rechten Wege zum Gipfel befinde: oder ob sie bereits Gefahr laufe wie-

der Rückschritte zu machen, nachdem sie schon in ihren besten Autoren den äuszersten Zielpunkt erklommen.

Es ist mir erst neuerlich der Vorwurf gemacht worden, dasz ich in meinen Ansichten über die deutsche Sprachkunst zu philologisch verfahre und unsere Dichter „auf die antiken Masze bannen wolle". Das ist mir nie auch nur im Traume beigekommen, hat nie in meinem Plane gelegen. Die Absicht hege ich allerdings, der deutschen Verskunst eine bestimmte Grundlage geben zu helfen; aber indem ich an dem Grundsatze, dasz die Harmonie zwischen Inhalt und Form das erste und letzte Erfordernisz aller poetischen Darstellung sei, mit voller Ueberzeugung und strenger Gewissenhaftigkeit festhalte, habe ich die Behauptung ausgesprochen, dasz wir Deutsche jetzt blos eine doppelte Wahl hätten für die Ausbildung unserer Verse.

Entweder müssen wir, sage ich, die Form aus dem Mittelhochdeutschen zurückführen, wie sie in der besten Blüthe des Hohenstaufischen Zeitalters bestand, oder wir müssen uns an die Form halten, wie seit Opitz und Klopstock im Neuhochdeutschen die Verse ausgebildet worden sind. Bald in jene, bald in diese Weise zu fallen, bringt nichts als Verwirrung hervor; denn beide Weisen können nicht mit gleicher Berechtigung neben einander bestehen, da sie von einander durchaus verschieden und sich gegenseitig, wie unser Ohr sagt, widerstrebend sind. Setzen wir also den Fall, dasz wir in das Mittelalter zurückgehen und diejenige Weise vorziehen, welche von den Minnesängern, von den Verfassern des Nibelungenliedes und der Kudrun, wie auch der Volkslieder überhaupt beobachtet worden ist, so müssen wir erstlich von der gewaltigen Nationallitteratur absehen, die seit Klopstock ein volles Jahrhundert hindurch geblüht hat, und die in ihren Schöpfungen theils angestrebte, theils glücklich ausgeprägte Kunst vollständig vergessen. Zweitens müssen wir auch in diesem Falle darauf achten, dasz die Messung des Mittelalters, sobald wir sie einmal bevorzugen, in ihrer ganzen Vollkommenheit von uns erneuert und eingehalten werde, ja, dasz wir die mittelalterlichen Poeten wo möglich in ihren edelsten Sprachmustern noch übertreffen. Die Messung derselben beruht, wie allbekannt ist, auf Hebung und Senkung, der Accent des gewöhnlichen Lebens entschied über das Sylbengewicht und man stellte die rhythmischen Reihen nach einer gewissen Anzahl tonreicher Sylben zusammen, den unbetonten keine besondere Rücksicht schenkend. Manche heutige Kritiker und Poeten haben diese Weisen nicht nur wieder hervorgesucht, sondern auch als die einzigen empfehlenswerthen anempfohlen, indem

sie behaupten, durch so gestaltete Reihen und Strophen sei es allein möglich, den wahren lebensvollen Gesang und den eigentlich volksthümlichen Ton der deutschen Poesie hervorzubringen, wiederzuerzeugen und zu retten. Nach dieser Ansicht der Dinge erscheint die gesammte Form unserer hundertjährigen Nationallitteratur seit Klopstock als ein blöder Irrthum. Und diesz haben auch namentlich zwei Litteraten, Philipp Wackernagel und Theodor Vernaleken, ohne Bedenken keck ausgesprochen; sie haben erklärt, dasz die seit der Wiedergeburt unserer Litteratur geschaffene Vers- und Strophenkunst eine durchweg „todte und fremdartige" sei, „aller Musik ermangele, aller Melodie entbehre"! Das heiszt wenigstens herzhaft gesprochen, ohne Rücksicht auf die genialsten Geister, die unsere Lyrik, theils auch unser Drama, zur Bewunderung aller Nationen Europa's hervorgerufen haben.

Setzen wir dagegen den andern Fall, dasz wir nicht in das Mittelalter zurückgehen, sondern die Form beibehalten wollen, wie sie durch Klopstock und seine Nachfolger zur allgemeinsten Geltung gelangt ist, so bleibt nichts Anderes übrig, als dasz wir in dem Sinne der unsterblichen Meister fortarbeiten, welche den Anstosz zur neuen Richtung gegeben haben, und auf ihrem Wege die von ihnen angeschlagenen Weisen zur Vollendung bringen. Worin besteht aber ihre Verskunst, welcher von jenen Verächtern Musiklosigkeit und todte Starrheit vorgeworfen wird? Sie besteht in einer festen und strengen Sylbenmessung, die sich nicht blos auf den alltäglichen Accent beruft, die nicht blos bei Hebung und Senkung stehen bleibt, sondern ihre Feinheit auf den logischen Inhalt der Wörter und zugleich auf die gröszere oder geringere Volltönigkeit der Stämme, Wurzeln und Endungen ausdehnt, um die in unserer Muttersprache liegende ganze Kraft und ihren höchstmöglichen Wohllaut hervorzuzaubern. Das Bestreben unserer grӧszten neueren Nationaldichter hat das gerade Gegentheil von jener obengedachten thörigten Geringschätzung bezweckt: sie sind darauf ausgegangen, auf ihrem Wege die schönste Musik, deren unsere Sprache überhaupt fähig ist, zu erzielen. Es wäre doch äuszerst seltsam, wenn sich Göthe, wenn sich Schiller, Uhland, Platen und Rückert dergestalt geirrt hätten, dasz ihnen nie beigefallen wäre, worin eigentlich der lebendige Gesangton und die ursprüngliche Musik des deutschen Lautes wurzele! Es heiszt zwar, dasz Uhland von jenen andern Meistern abgewichen sei; ich habe aber nirgends gefunden, dasz dieser Dichter in seinen besten lyrischen Schöpfungen und in seinen beiden Schauspielen irgend eine mittelalterliche Form und Sangweise reproduzirt hätte. Doch lassen wir solche Hirngespinnste bei-

seite; wenn Männer wie Ph. Wackernagel und Vernaleken den Wohlklang der neuhochdeutschen Litteratur verschlafen haben, so sind wir nicht verpflichtet, sie durch eine ausführliche Widerlegung aufzuwecken. Es handelt sich kaum mehr um die Frage, ob die mittelalterliche oder die neuhochdeutsche Form den Vorzug verdiene.

Nehmen wir indesz einmal an, dasz beide Richtungen gleich wohllautend, gleich vollkommen in unserer Sprache sich geltend gemacht, dasz keine die andere übertreffe. Alsdann, wenn wir diesz zugeben, fragt es sich immer noch, ob es zweckmäsziger sein würde, die ältere Richtung jetzt der jüngeren vorzuziehen. Im bejahenden Falle müszten wir offenbar einen ganz neuen Anlauf nehmen, wir würden die jüngere Litteratur genöthigt sein an den Nagel zu hängen: was wir Verehrer und begeisterte Anhänger eines Schiller und so vieler Anderer durchaus nicht zu thun gewillt sind, obgleich wir es thun würden, wenn wir einen ganz neuen Anlauf nähmen und in die Hohenstaufische Ritterzeit zurückwanderten. Gesetzt aber, wir machten einen Versuch in jener Richtung, wir lieszen also die groszartigen Erzeugnisse des deutschen Dichterfrühlings zur Makulatur verwelken (denn mit Vernachlässigung ihrer Form würde uns allmählig auch ihr Inhalt entschwinden!), so würde dieser Versuch schon aus äuszerlichen Formrücksichten gänzlich fehlschlagen und für die Nation keinen neuen Frühling mit frischduftigen Blüthen schaffen. Wir müssen es diesen eitlen und anmaszenden Mittelalterfreunden gerade heraussagen: der mittelhochdeutsche Dialekt ist ein ganz anderer mit seinen weichen oberrheinischen Formen, als der neuhochdeutsche, in seinen Accenten bestimmte, festgeregelte Dialekt, den unser Luther mit seinen Zeitgenossen eingeführt hat. Das Abgestorbene läszt sich nimmermehr verjüngen und erneuern. Als Ergebnisz würde nichts Anderes herauskommen denn leere Nachäffung des Volksliedertones; noch mehr, es ist ganz unzweifelhaft, dasz die meisten in jener mittelalterlichen Messung geschriebenen Verse im Neuhochdeutschen, bei aller Kunst der Hebung und Senkung der Sylben, für unser Ohr nicht anders klingen würden als Knittelverse: worauf ich §. 233 u. f. dieses Lehrbuchs hingewiesen habe. Denn unser Ohr hat jene alten Formen verlernt und sich an die neueren von jener Zeit an, wo Klopstock die Opitzische Messung für immer entschied, fest gewöhnt und mit ihnen innig befreundet. Die stetige Messung der neueren Dichter widerstrebt jener älteren dergestalt, dasz uns die letztere holpricht und unregelmäszig erscheint, wie der von Rückert eingeführte Gesprächston der arabischen Makamen. Man versuche es nur: trotz des gediegensten In-

halts würde uns Neuhochdeutschen eine solche aus dem Tone der Minnesänger geschöpfte Melodie wie ein Stegreiflied vorkommen, im glücklichsten Falle wie ein in seiner Form verfehltes Gedicht anmuthen. Manche neueste Lyriker haben es versucht: um sie nicht zu kränken, führen wir keine Beispiele von ihnen an, woraus das Knittelversartige ihrer Erzeugnisse, die sie für sehr volksthümlich halten, erhellen würde.

Der Grund, weszhalb viele neuere Poeten nach jenen veralteten Formen zurückseufzen und zurückgreifen, ist augenscheinlich kein anderer als der, dasz sie der rhythmischen Sprachform zu unmächtig sind, um mit der von unsern gröszten Nationalpoeten angeschlagenen Formweise weiter zu gehen. Die neuhochdeutsche Sprache erfordert viele Uebung und Gewandtheit, wenn nur die Vollendung, die durch Schiller und Göthe erreicht ward, von den Jüngeren wieder erreicht werden soll; noch mehr Bemühen, ein weit gröszeres Sprachtalent, eine reichere Naturbegabung als die Meisten wirklich haben erfordert es, auf den bereits angebahnten Wegen weiter zu gelangen*). Und wohin soll der Weg gehen, wo das Ziel gesteckt sein? Gewisz besteht der rechte Weg nicht in der Nachäffung der antiken Formen, der hellenischen Weisen; aber so viel steht sicher, dasz uns die alten Griechen, wie im vorigen Jahrhunderte zur Zeit Klopstocks, Herders, Lessings, Göthe's und ihrer scharfsichtigen Zeitgenossen, fortwährend ein Leitstern sein müssen, wonach wir unsere idealische Darstellung lenken. An den Griechen haben wir den vollkommensten Spiegel: die Aufgabe ist es, ihn unserm Sprachgenius richtig vorzuhalten. Wir sollen versuchen, was wir von ihnen ganz aufnehmen können, was wir theilweise nachahmen dürfen und was wir nach der Analogie ihrer Leistungen Neues, Besseres und Schönes zu gestalten vermögen. Eine unbedingte Einführung der antiken Masze, wenn sie mit dem Sprachgenius sich nicht vertrüge, wäre wohl noch absurder als die ausschlieszliche Zurückführung der veralteten mittelhochdeutschen und altnordischen. Nach den theils schiefen, theils ungenügenden Versuchen von J. H. Vosz, A. W. Schlegel und Andern, die mir zur Belehrung dienten, habe ich zuerst den Ausspruch gethan und zugleich praktisch auszuführen mich bemüht, dasz man im vorigen Jahrhunderte und zu Anfange des jetzigen einen irrthümlichen Weg beschritten hatte, als man den Grund-

*) Dasz Schiller und Göthe selbst nach immer gröszerer Vollendung strebten, ist §. 1 auseinandergesetzt; dasz die mit ihnen erreichte Höhe der Vollendung nicht den höchsten Zielpunkt bezeichne, sondern ein Fortschreiten der Verskunst möglich und nothwendig sei, dafür soll diesz gesammte Lehrbuch die entscheidenden Beweise liefern.

satz aufstellte, die griechischen und römischen Versmasze müszten genau so nachgezirkelt werden, wie sie in den uns erhaltenen antiken Vorbildern so wohlklangreich in unsere Ohren erschallen. Ich habe ausdrücklich mit vielen Gründen nachzuweisen mich bemüht, dasz diesz den Genius unserer Sprache mit Füszen treten heisze.

Gleichwohl halte ich an der langsam gewonnenen und wohlgeprüften Ueberzeugung fest, dasz die in der hellenischen Sprache niedergelegte Kunstform eine so vortreffliche und so dienliche sei, dasz sie das schönste Muster für unsere Sprachkunstwerke abgeben könne, sei's dasz wir unsere Gedanken in Reimstrophen der Lyrik ausprägen oder reimlose epische und dramatische Gedichte verfassen wollen. Wie schwierig auch immer die Befolgung einer so erhabenen Richtschnur sein mag, jedenfalls verdient sie, unter weiser Rücksicht auf unsere Sprache, von dem Künstler im Auge behalten zu werden, damit er das wahre Ziel der Form erreiche, die rechte Melodie in rechter Weise ausführe und den Geist der Nation so vollkommen als möglich verkörpere. Wohl zu beachten ist, dasz für eine lebende, fort und fort sich verändernde Sprache nicht lauter unumstöszliche, maszgebende Regeln und Gesetze sich feststellen lassen: wer kann überall prophetisch bestimmen, was dem Einheimischen widerstrebt, was ihm natürlich ist und zusagt? Der Genius sucht sich die rechten Wege; doch wird er allezeit die vollkommensten wählen, sobald er weisz und erkannt hat, was sprachlich vollkommen ist!

Unser Ziel aber ist dahin gesteckt: wir müssen die deutsche Sprache auf eine ebenso hohe Stufe der Vollendung erheben, wie sie die romanischen Sprachen, die italiänische, spanische und französische, bereits in den besten Schöpfungen ihrer Dichter erstiegen haben. Die Form dieser drei Nationen steht in ihrer Art der hellenischen ebenbürtig gegenüber und ist keiner höheren Vervollkommnung mehr fähig; nicht so die deutsche Zunge, diese soll erst die in ihrem Wesen liegenden Eigenschaften der Form zur rechten Reife bringen, um auf den Ruhm der möglichsten Vollendung wie jene Anspruch machen zu können. Die übrigen neueren Sprachen aber können uns zur Erkämpfung dieser Kunsthöhe weniger nützen, als die griechische, die unser leuchtendes Vorbild bleiben musz, wenn wir dereinst hintretend uns rühmen wollen: wir Deutsche haben eine unserm Sprachgenius angemessene gleichvollendete Form der poetischen Werke wie die Griechen errungen. Nützlich sind uns auch jene modernen Sprachen, wenn wir uns ihrer zur Erhellung unsers Zieles bedienen; vor ihrem Bilde allein indessen können und dürfen wir nicht stehen blei-

ben, da die Anlage der deutschen Sprache eine gröszere als die ihrige ist, unsere Aufgabe also auch als eine höhere dasteht*), die ihrer allmähligen Erfüllung entgegenzusehen hat. Den wahren Spiegel, ich wiederhole es, bietet uns vor allen andern die ewig musterhafte Form der Hellenen. Wenn schon die erste Epoche unserer Litteratur so glänzend ausgefallen, dasz sie unser gröszter Stolz ist, während sie die Leistungen des Mittelalters weit überragt: wie stolz werden wir nicht sein dürfen auf die Schöpfungen eines gleich genialen, gewisz nicht ausbleibenden Zeitalters. Dahin ist durch die Form mitzuwirken, deren Wichtigkeit zwar Niemand ernstlich bezweifelt, deren eigentliche Vollendung aber von der Mehrzahl noch nicht erkannt, sondern von verschiedenen Seiten ganz verschieden aufgefaszt wird. Wir Deutsche sind (was nach einem solchen Anlaufe der Talente höchst überraschend ist, aber seinen vornehmsten Grund in der trübseligen Zerstückelung der Nation hat, welche nicht so schnell einen allgemein gültigen Lehrsatz aufkommen läszt,) gleichsam in einen buntwogigen Nebel hineingerathen, wo die Baumeister nicht klar um sich zu blicken vermögen und deszhalb ihre Formen auf gutes Glück zuhauen, sei's dasz sie zum Gebäude taugen oder nicht.

Die Einen nämlich singen und schreiben fort, wie sie glauben, dasz in den Tagen von Schiller und Göthe gesungen und geschrieben worden ist. Abgesehen aber davon, dasz es ihnen an Talent mangelt um ihre Formen mit einem ähnlichen Ideenschatze auszufüllen, äffen sie blosze Aeuszerlichkeiten nach, ohne selbst zu wissen, worein Dichter wie Göthe und Schiller die Vollendung ihrer Form gesetzt, und wodurch sie ihre Meisterschaft bethätigt haben. Andere wiederum sind der Ansicht, in Schiller und Göthe sei die höchste Spitze der deutschen Sprachvollendung bereits erstiegen, eine Zinne erreicht worden, die so hoch über der gemeinen Fläche liege, dasz jedes Bestreben, ihnen gleichzukommen, ein vergebliches bleiben müsse. Der anmaszende Versuch zugleich, sie zu übertreffen, lege ein offenbares Zeugnisz von der jetzigen Ohnmacht der Geister ab, die, da es ihnen an innerem Gehalt gebreche, an den Flitter des Aeuszerlichen sich anklammerten und nichts im Auge hätten als ein Ringen nach zierlicher Form, wie einst die alexandrinischen Poeten, die sich ebenfalls nur in der Form hervorgethan. Wir wären also bereits aus der Glanzepoche unserer Litteratur in ein ähnliches Zeitalter hinabgeschleudert, worin die zurück-

*) Herder sagt sogar: „Unsere Sprache gebietet gleichsam Form, mehr als irgend eine andere; die französische, die englische Sprache sind, mit ihr verglichen, in der Poesie formlos." Diesz musz man indesz *cum grano salis* verstehen.

schreitenden Griechen unter dem makedonischen Zepter standen; auch bei uns kündige die Sucht nach schöner Form und Ziererei jeder Art den Rückschritt der Litteratur an. Noch Andere haben die Messung des Mittelalters zu bevorzugen und zu erneuern begonnen, da ihnen, wie gesagt, diese Weisen vorzüglicher als die Schiller'schen und Göthe'schen zu sein schienen, und da sich ihnen bei diesem Bestreben eine Aussicht auf eigene Originalität eröffnete, auf gewisse Unabhängigkeit von der klassischen Epoche, die ihnen nicht einmal national genug deuchte. Sehr Viele endlich überlieszen sich einer formalen Anarchie, behauptend, der Dichter müsse singen und schreiben, wie ihm der Schnabel gewachsen sei; der moderne Geist zerbreche, setzen sie hinzu, vermöge seines kühneren Fluges das strenge Gleichmasz der Formen, welche für ihn nicht den idealischen Werth hätten, den sie bei den Alten hatten. Alles diesz sind eitle Redensarten; richtig jedoch ist der Satz, womit sie das Kapitel zu schlieszen pflegen, „der moderne Dichter schaffe sich seine eigene Form". Es fragt sich nur dabei, welche? Offenbar musz der moderne Dichter doch eine Richtschnur einhalten, nach welcher seine Form gestaltet werden soll; denn das blosze Gutdünken und Belieben reicht nicht aus, wenn es der Verfolgung eines Kunstzieles gilt, wenn die Poesie nicht blos eine Spielerei sein soll, wenn den Dichter das seiner würdige Streben nach Vollendung beseelt.

Diese Frage habe ich durch mein Werk zu beantworten, jenen Nebel zu zerstreuen beabsichtigt. Auf der einen Seite zeige ich auf die Stufe hin, welche Göthe, Schiller und Andere im ersten hundertjährigen Zeitraume unserer Litteratur erklommen haben, und indem ich dasjenige was sie geleistet für das Rechte und Preiswürdige, aber keineswegs für das Nonplusultra aller Vollendung erkläre, weise ich andererseits den strebsamen Jünger auf die im Sprachgebiete einzig dastehenden Musterstücke der Hellenen zurück. Die Mängel an der Schiller'schen und Götheschen Form sind Mängel des Zeitalters: dasz sie wirklich vorhanden sind, ist unzweifelhaft dargethan worden, von mir sowohl als von Andern: dasz wir sie künftighin vermeiden, ist unsere Aufgabe, und dazu bieten uns die besten Mittel und Wege die Griechen.

Vorläufig möge man also den vorliegenden Versuch entschuldigen und ihm Theilnahme schenken. Der Verfasser strebte möglichst populär zu schreiben. Es war nicht seine Absicht, mit prunkhaften philosophischen Benennungen fremden und neuen Klanges die Geduld der Leser heimzusuchen; dergleichen hat schon seit Jahrhunderten die gewöhnliche Schulphilosophie in Menge zur Qual des Publikums ausgedacht. Er

bestrebte sich überall bei dem einfachen und wenn man so sagen darf praktischen Ausdrucke zu bleiben, der gewöhnlich mehr umfaszt als die angeblich tiefer ausholende Spitzfindigkeit der mit Begriffen theoretisch Klügelnden, welchen der Einblick in das Wesen der Sache mangelt.

Nur ein Wort über den Titel sei noch vergönnt. Ein Theil meiner Arbeit ward im Juli 1855 als akademische Abhandlung ausgegeben und vertheidigt; bei dieser Gelegenheit focht man die Benennung „rhythmische Malerei“ an, um dafür „rhythmische Symbolik“ vorzuschlagen, da Malerei von der Sprache nicht wohl passe. Allein das Wort Symbolik besagt theils etwas ganz Anderes, theils erschöpft es nicht den Begriff. Ich hätte mich im Nothfalle auf Auktoritäten berufen können, zuerst auf August Böckh, welcher in einer Schrift über die Antigone des Sophokles „die rhythmische Malerei“ der deutschen Sprache, wenn auch in beschränkterem Sinne erwähnt; desgleichen auf Wielands Bemerkung in seinem bekannten, zuerst 1782 erschienenen Streitaufsatze gegen Adelung, dasz „dem Dichter die Worte — Farben, Rhythmen und melodische Töne zugleich sind“. Ferner hätte ich mich auf den schon im Eingange dieser Zeilen gerühmten Jakob Friedrich Schmidt beziehen können, der bereits im J. 1754 nicht ohne Geschick den Nachweis versucht hat, dasz „die Poesie nichts anderes ist als eine redende Malerei“, indem er hinzufügt: „was der Maler durch aufgetragene Farben vorstellet, das thut der Dichter durch Worte.“ Selbst auf das Alterthum hätte ich zurückgehen können, auf den groszen Simonides, von welchem nach Plutarch's Anführung die Poesie als eine „sprechende Malerei“ bezeichnet worden ist, ein Ausdruck, dessen Richtigkeit Lessing auf den ersten Seiten seines Laokoon mit nichten angezweifelt hat. Indesz bedurfte ich keiner Beihülfe der Auktoritäten, weil das Wort Malerei für „sprachliche Schilderung“ samt dem Zeitworte malen für „schildern“ in Aller Munde ist und bleiben wird.

Leipzig, den 1. März 1856.

Die rhythmische Malerei
der
deutschen Sprache.

Erstes Hauptstück.

Einleitung und Entwickelung des Begriffes. Die Ausdehnung der rhythmischen Malerei über Poesie und Prosa.

§. 1.

Dem schönen Gedanken gehört eine schöne Form, eine solche allein ist im Stande das Gedachte auf die rechte Weise zu verkörpern und zu beleben; die Häszlichkeit der Form verunziert auch den schönsten Gedanken*). Wäre diesz allseitig eingesehen worden, so hätte man seit einigen Jahrzehnten nicht vielfach behaupten hören, die metrische oder die rhythmische Kunst sei werthlos und überflüssig; man brauche keine Verse und könne ebenso gut in Prosa dichten, blos der Lyriker dürfe sich des Vortheils bedienen, in einer Art von gereimten Strophen zu schreiben, die wohlgefällig an das Ohr tönten.

Diese Meinung hatte sich dadurch zu bilden angefangen, dasz die Verdienste Klopstock's nicht hinreichten, um einen tiefen und bleibenden Eindruck seiner Dichtungsweise auf das Herz der Nation hervorzubringen; seine Messung war noch nicht bestimmt genug, noch allzurauh und dem Genius der Sprache häufig feindselig. Die an seiner Seite wirkenden Geister, J. H. Vosz, die beiden Grafen Stollberg, später die beiden Schlegel, Hölderlin, F. A. Wolf und W. von Humboldt führten zwar seine Anfänge weiter und steigerten im Allgemeinen die Vollendung der Messung, allein da sie die letztere zu keinem entschiedenen Abschlusz zu bringen vermochten, da der Glanz ihrer poetischen Talente nicht siegreich durchschlug, sondern von den beiden gröszten Dichtersternen des vorigen Jahrhunderts, von Schiller und Göthe, verdunkelt wurde, welche sich einer leichtern

*) M. Carriere bemerkt in seinem geistvollen, kürzlich erschienenen Werke über „das Wesen und die Formen der Poesie" (Leipz. 1854), S. 76: „An eine Untrennbarkeit von Form und Inhalt denken selbst gewiegte Kunstrichter nicht, und doch ist sie das Kennzeichen des Genie's."

und gefälligern, daher auch mehr ansprechenden Form bedienten: so schossen auf diesem Felde allmählig eine Menge irrige Begriffe auf. Denn Schiller und Göthe wuszten in den Tagen ihrer vollsten Schöpferkraft nicht recht, woran sie mit der von den Alten entlehnten Messkunst waren, und hielten sich deszhalb, den Hexameter und das Distichon ausgenommen, von den antiken rhythmischen Formen ferne; Göthe selbst klagt wiederholt, dasz während seiner Studienjahre „die Rhythmik noch in der Wiege lag und Niemand ein Mittel wuszte, ihre Kindheit zu verkürzen“*). Der Dichter von Hermann und Dorothea suchte späterhin vergeblich einen Lehrmeister, der ihm die Handgriffe zeige, wodurch man wenigstens so gefeilte Hexameter wie Vosz zu Stande bringen könne; er schrieb endlich seine Sechsfüszler, so gut es ihm eben gelingen wollte, und wagte in der Pandora auch mit dem Trimeter einen glücklichen Versuch. Die übrigen von den Obengenannten aber und viele Andere vermochten weder durch ihre praktischen Leistungen noch durch ihre theoretischen Winke, so förderlich sie immer waren, ein solches Licht über die Rhythmik zu verbreiten, dasz den Irrthümern für die Zukunft eine Gränze gezogen worden wäre. So mochte es denn geschehen, dasz man in den letzten Jahrzehnten auf den seltsamen Glauben gerieth, die Metrik sei eine blosze Spielerei, die man aus Eigensinn von den Alten borge, die uns fremd anmuthe und deren wir für unsere Dichtungen lieber entbehren sollten. Die Mehrzahl des Publikums stellte sich unter einem rhythmischen Gedichte nicht eine kunstreiche Arbeit vor, sondern etwas Gekünsteltes, Unnatürliches und Unverständliches. Man verglich alle reimlosen metrischen Schöpfungen, ohne weitere Prüfung, mit gemachten Papierblumen, während die gereimten Poesien für die wirklichen, natürlichen und lebendigen Blumen gehalten wurden: die metrische Kunst schien dem Publikum nichts als duftlose Gewächse zu entfalten. Kurz, die Zahl der Einsichtsvollen blieb klein, da die Menge meistentheils ein Kunstwerk nur flüchtig zu betrachten pflegt; die flüchtige Ansicht aber vermag nicht in die Tiefe der Kunst zu blicken, sie streift über die Schale hin und man fühlt sich leicht von den Schwierigkeiten des Neuen und Unbekannten, die man oft für gröszer hält als sie sind, wie von der Ersteigung eines fremden Gebürgs zurückgeschreckt. Während also die Meisten eine metrische Dichtung für ein todtes Werk erachteten und von der Metrik wähnten, sie laufe auf nichts als ein prächtiges und pomphaftes, aber leeres und geistloses Wortgeklimper hinaus, wuszten sie gleichwohl auf die Frage, warum ein Poet zu solcher angeblich unnützer Tändelei sich entschliesze, entweder keine Antwort zu geben oder erklärten das rhythmische Dichten für eine eigensinnige Liebhaberei und eine lächerliche Grille. Der Dichter, sagte man, jage auf diese Weise einem Gaukelbilde von sonderbarer Form nach, das ihm selbst, aber sonst Niemandem, Vergnügen gewähre, sei es durch die unnatürlichen Sprünge, welche er die Sprache machen lasse, oder durch den seltsamen Klingklang, wozu die Worte gezwungen würden unter einer verzweifelten Verrenkung. Heinrich Heine und seine Anhänger**) suchten dem Publikum diese Meinung aufzureden; Wolfgang Menzel, unter den Kritikern der letzten Epoche einer der vorzüglichsten, verlangte fort und fort für das Schauspiel den Gebrauch der Prosa, aus dem Grunde, weil die Verse zu idealisch, mithin den Charakteren fremd wären und

*) Näher habe ich diesz ausgeführt in den berliner Jahrbüchern von 1845. Nr. 93—97. Göthe giebt diese Selbstbekenntnisse in seinem „Leben“ und in seinen Tagebüchern.

**) Mehrere von dem sogenannten „jungen Deutschland“, dessen Schreibfertigkeit sich an keine Regeln festbinden mochte.

gegen die Wirklichkeit allzuhart verstieszen, indem Niemand im gewöhnlichen Leben reime oder die Sylben der Rede messe; Theodor Mundt*) endlich sprach geradezu die Hoffnung aus, die gebundene Darstellung werde aufhören und allmählig einer kunstreichen Prosa Platz machen, da selbst die Zunge des reimenden Lyrikers sich abzustumpfen anfange. Wir brauchen nicht zu sagen, welchen Schaden die deutsche Poesie erlitten hätte, wenn dergleichen irrige Ansichten durchgedrungen und nicht inzwischen festere Grundlagen für die Verskunst gewonnen worden wären.

§. 2.

Vor allem kam die wissenschaftliche Forschung der poetischen Sprachform zu Hülfe. Es standen drei Männer auf, welche das Gebäude der Metrik aus den hinterlassenen Werken der Alten zusammensetzten, erstens Gottfried Hermann, welcher die Bahn für die gesammte Untersuchung brach, zweitens August Böckh, welcher den Fusztapfen des groszen Vorgängers folgte und die Theorie vervollkommte, und drittens Wilhelm Dindorf, der ihre Arbeiten mit vorzüglichem Talent fortsetzte.

Es leidet keinen Zweifel, dasz Hermann durch die zu Ende des vorigen Jahrhunderts allgemein geweckte Theilnahme für Rhythmus angefeuert wurde, dem Wesen dieser Kunst näher auf den Grund zu gehen und die Metrik zu einer selbstständigen Wissenschaft zu erheben. Denn da wir sattsam wissen, wie hoch dieser Gelehrte die Leistungen Klopstocks in jenen Tagen schätzte und wie er die ersten Arbeiten von J. H. Vosz billigte (denn die späteren schienen ihm mehr und mehr ungenieszbar), so liegt die Vermuthung sehr nahe, dasz er durch die deutsche Nationallitteratur den ersten Antrieb empfunden habe, dem Urquell der Rhythmik nachzuspüren, der ehedem in Griechenland und Rom so reich und herrlich sprudelte. Eine andere Fundgrube gab es damals noch nicht; die Litteratur des Morgenlandes, namentlich die der Indier, war noch ganz verschlossen, sie sollte erst durch Göthe, August Wilhelm von Schlegel, Hammer-Purgstall, Friedrich Rückert und Andere geweckt werden und für das Abendland Einflusz gewinnen. Man darf dreist behaupten, dasz Bentley mit seinen Forschungen zum Terenz der einzige Vorgänger war**), den Hermann ursprünglich hatte, als er zu Ende des vorigen Jahrhunderts (1796) sein erstes Werk über die Metrik herausgab, wodurch er sich das hohe und preiswürdige Verdienst erwarb, die Kenner der alten Sprachen von dem Bau der Masze zu unterrichten und ihre Aufmerksamkeit auf die Strenge und Gleichmäszigkeit der Gesetze zu lenken, nach welchen die Griechen und ihre ersten Nachahmer, die Römer, im Einzelnen wie im Ganzen Verse und Strophen gestalteten. Er lehrte die Philologen und eine kleine Anzahl Köpfe, welchen das

*) Heine in seinen „Reisebildern" und in seinem Werke „die romantische Schule;" Menzel in dem „Litteraturblatt" zum Morgenblatt und Mundt in der Einleitung und am Schlusse seines Werkes „die Kunst der deutschen Prosa." Ganz anders urtheilte dagegen noch Müllner in seiner Schrift: „Vers und Reim auf der Bühne," Stuttg. u. Tüb. 1822. S. 19 u. f.

**) Erwähnenswerth sind noch Isaacus Vossius, De poematum cantu et viribus rythmi. Oxon. 1673. Uebersetzt in's Deutsche in „Samml. vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissensch." Berl. 1759. 1r Bd. Lud. Ant. Muratori, De rhythmica veterum poesi, in Antiquit. Ital. med. aer. Mediol. 1740. Vol. III. Dasz Hermann's trefflicher Lehrer, Reiz, auch auf diesem Felde anregend wirkte, wissen wir aus des Ersteren eigenem Munde.

Reich der alten Sprachen mehr oder weniger aufgeschlossen war, zuerst in einem zusammenhängenden besonderen Werke das Aeuszerliche sehr vieler Versmasze kennen, die in den poetischen Schriften der Alten sich vorfinden. Sein Fleisz bot uns mit den bisherigen Forschungen die Ergebnisse neuer Untersuchung; er beschrieb in einer Reihe von Werken*) die Füsze, Einschnitte, Grundregeln, Freiheiten und Ausnahmen, wie er sie mit feinem Ohr von den vorhandenen Beispielen abgeleitet, und zerlegte die gemessenen Glieder gleichsam mit dem anatomischen Messer, das Verbundene lösend, um die Verbindung kennen zu lernen und darzuthun. Die Freunde des Alterthums verdanken ihm die Entdeckung vieler bisher ganz oder theilweis unbekannter Versmasze, Strophengebäude und Rhythmengeschlechter; sein geübter Scharfblick trug die erhellende Leuchte in die verborgensten und dunkelsten Räume der antiken Darstellung, deren kunstvolle Regelung er entweder glücklich auffand oder mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuthen liesz. Welchen Nutzen diesz für die Herstellung der Grundtexte, welche der Zeitstrom angenagt hatte, seit einem halben Jahrhunderte gebracht, gehört nicht an diesen Ort**). Hermann erhob die Metrik, über welche von den Alten selbst nichts Ausreichendes auf uns gekommen war, dadurch zu einer Wissenschaft, dasz er die Umrisse der Versmasze mit ihrer Gliederung erforschte und auf den kunstgerechten Vortrag der ausgemittelten Rhythmen hinarbeitete. Mittlerweile war Apel***) mit seinen Ansichten hervorgetreten, die jedoch nicht die strenge und tiefe Wissenschaftlichkeit, mit welcher Hermann gearbeitet, beanspruchen konnten; er fehlte sodann im Gebrauch der modernen Musik und namentlich scheint es, als ob dieser Gelehrte durch Vermischung der antiken Metrik mit den Grundsätzen, die er über die deutsche Sprache aufzustellen sich bemühte, in Irrthümer verfallen und Verwirrung in die Forschung gebracht. Es war dazumal noch gar nicht an der Zeit, die Muttersprache nach Gesetzen zu regeln, von welchen die Praxis nichts wuszte; die blosze Theorie muszte hier fehlgreifen sowohl auf diesem Felde als auch in der Bekämpfung der Satzungen, die Hermann von den vollendet vorliegenden Mustern der Alten mit ebenso groszer Sorgfalt als feinem Takt abgeleitet. Auf die deutsche Sprache erstreckte sich des Letztern Verdienst über die Metrik nicht. Er blieb bei dem Aeuszerlichen stehen, das er mit beispiellosem Fleisze entwickelte und umschrieb, die Feinheiten der Messung bis auf die Eigenheiten und Abweichungen der einzelnen Poeten wie besonderer Zeitalter aufsuchend, findend und errathend. Wir lassen dieser Bemühung volle Gerechtigkeit widerfahren; das Uebrige, sprach er in seinen Vorreden aus, giebt die Uebung im lauten Lesen der Alten und kann derjenige herausfühlen und sich zu eigen machen, der sich fleiszig mit den poetischen Ueberresten des Alterthums beschäftigt. Was er mit der Feder darstellte, war das Gerippe der Metrik, wenn wir so sagen dürfen; er entwickelte die trockne und uninteressantere Seite der Wissenschaft, die äuszere Form der Masze und die Strenge, womit vornehmlich die Griechen sie ausgebildet hatten:

*) Auf Hermanns disputatio de poeseos generibus 1794 folgten von ihm die Werke: 1) De metris poetarum Graecorum et Latinorum Libri III. Lips. 1796. 2) Handbuch der Metrik. Leipz. 1796. 3) Commentatio de metris Pindari. 1798. 4) Dissertat. de cantico in Romanorum fabulis scenicis. 1811. 5) Metrorum quorundam mensura rhythmica dissert. 1815. 6) Elementa doctrinae metricae. 1816. 7) Epitome doctrinae metricae. In usum scholarum 1818. — Editio altera recognita. 1844. 8) De epitritis Doriis. Andere Gelehrte, wie Seidler, trugen zur Untersuchung und genauern Bestimmung einzelner Versmasze bei.

**) Ich habe darüber ausführlicher gehandelt in den Berl. Jahrb. a. a. O. Nr. 94.

***) Metrik. Leipzig. 1814—1816. 2 Bde.

ihm war es nur um den äuszeren Wohlklang, wie er aus dem regelrecht gebauten Verse entspringt, zu thun. Was darüber hinausging, berührte er kaum hier und da; die geistige Seite der Metrik, die innere Form der Masze, erachtete dieser Forscher entweder für undarstellbar oder glaubte, dasz sie wenigstens für schriftliche Aufzeichnung zu schwierig sei.

August Böckh ging einen Schritt weiter vorwärts, er richtete sein Augenmerk bereits auf den Geist der rhythmischen Musik, erhob sich von der Gliederung des Einzelnen zur Betrachtung des Ganzen, drang von der äuszeren Form in das Innere und bestimmte die Harmonie der einzelnen Verszeile wie die Melodie der ganzen Strophe. Sein ausgezeichnetes Talent befreite die Rhythmen des Pindar aus dem Dunkel, in welchem sie uns überliefert worden waren; ihre Zerrissenheit, die Hermanns ordnender Geist nicht bewältigt hatte, verschwand unter seinen heilkundigen Händen, welche verknüpften, was zusammengehörte, und sonderten, was der Harmonie zu widerstreiten schien. Auf diese Weise stellte er die Melodien des gröszten aller Lyriker mit bewundernswürdiger Meisterschaft und so glücklich wieder her, dasz seine Anordnung in der Hauptsache unübertrefflich erscheint, keinen Umsturz besorgen läszt und einer nachhelfenden Hand wenig zu verbessern übrig gelassen haben dürfte, während zugleich seine Behandlungsweise dieses Dichters zum Muster für die rhythmische Wiedergestaltung der übrigen lyrischen Gesänge wurde *). Er zeigte, worauf es dabei eigentlich ankam; auf die Wiederauffindung der Melodie nämlich, welche die Alten selbst in ihre Strophen gelegt hatten: diese jedesmal zu treffen oder wenigstens eine aus den Trümmern hervorzurufen, die so schön als möglich sei, da man doch die schönste für die ursprüngliche zu halten berechtigt ist, erschien als die Aufgabe der heutigen kritischen Forschung. Wilhelm Dindorf erkannte diesz; er verfolgte dieselbe Bahn und erwarb sich ein unvergängliches Verdienst um die Strophengestaltung in den Dramen der attischen Dichter **). Durch seine langjährige Bemühung entstand ein lyrischer Formenschatz, der zwar noch mancher Vervollkommnung fähig sein mag, aber das gesammte Gebiet erhellend und erweiternd selbst auf die bekannteren und leichteren Versgattungen zurückstrahlte, so dasz man das Geheimnisz ihrer Eigenthümlichkeit besser durchschauen lernte.

§. 3.

Während dieser wissenschaftlichen Begründung trat, neben den Uebersetzern der Alten, die unermüdlich fortfuhren die hellenische Kunstform bei uns wiederzugestalten, ein Dichter auf, welcher mit schöpferischer Kraft dasjenige, was die Theorie angebahnt hatte, in's Leben übertrug, den deutschen Rhythmus abschlosz und Werke schuf, welche auf's Neue erhärteten, dasz die antike Kunst nicht in die Luft gebaut war, sondern unter Beibehaltung der allgemeinen Grundgesetze auf die deutsche Poesie entscheidenden Einfluss äuszern konnte. Dem Grafen August von Platen war es vorbehalten, die Sonne des metrischen Him-

*) Die grosze Ausgabe des Pindar von Böckh, Leipz. 1811—1821, enthält eine sehr wichtige Abhandlung über die Metra dieses Dichters.

**) Metra Aeschyli, Sophoclis, Euripidis et Aristophanis descripta a Guil. Dindorfio, Oxford. 1842.

mels unserer Nation zu zeigen; ausgerüstet mit den umfangreichsten Sprachkenntnissen und einem Dichtertalent, welches alle Schwierigkeiten theils unbewuszt, theils mit genialer Bewusztheit überwältigte, führte er, mit den leichteren anhebend und zu den kunstreicheren übergehend, die Versmasze der Alten in unsere Litteratur während des Zeitraums von 1825—1835 siegreich ein.

Nur in Schweden war ihm ein groszer Dichter vorausgegangen, der Bischof Esaias Tegnér, welcher durch seine Frithiofsage den gesammten Norden Europa's entzückte*). Die schwedische Sprache, der unsern nahe verwandt, gestattete diesem Dichter den Gebrauch von Formen, die bis dahin nicht gelungen waren, Hexameter, Jamben aller Art und Anapästen: Platen hatte an ihm ein glänzendes Vorbild. Wenn er demungeachtet nicht so rasch, wie der schwedische Poet, zu allgemeiner Geltung gelangte, so rührte diesz nicht aus seinen Mängeln, sondern aus dem damaligen Zustande der deutschen Litteratur her; es war Sitte geworden, jedes versifizirte Produkt für desto genialer zu halten, je zerrissener sein Gewand, je lockerer seine Fassung, je schlechter sein Reim war. Guter Styl, ächter Reim, schöne Form und gediegene Einfachheit waren sogar in Miszkredit gerathen: schon im Voraus, ehe man das Wesen und den Inhalt eines wohlgeformten Gedichts durchforscht hatte, schüttelte man den Kopf bei dem Anblicke einer Vollendung, welche man nur durch unstatthafte Künstelung, übermäszige Anstrengung und Gutes mit Bösem zugleich wegfegende Feile für erzielt und ermöglicht hielt. Nicht genug vertraut mit dem Wesen wahrhaft künstlerischer Darstellung und durch die partheiische Zusammenrottung leichtfertiger Kritiker irregeführt, rechnete ein groszer Theil des Publikums diesem Dichter lange Zeit hindurch dasjenige zum Verbrechen an, was gerade sein Hauptverdienst war: die wohlgerundete Sprache, verbunden mit tadelloser Messung, die feste Einkleidung der Gedanken in regelrechte Verse und die trotz aller Kühnheit natürliche ächtdeutsche Wortstellung. Die Einsichtigen erkannten jedoch gleich anfangs, dasz durch Platens Leistungen unsere poetische Litteratur einerseits vor dem drohenden Verfalle gerettet, andrerseits auf eine höhere Stufe der Vollendung geführt worden war: die Liederlichkeit der Darstellung hatte ihren Gegensatz, die Kunst ihre sicheren Bahnen gefunden, sowohl für die Lyrik als für die Dramatik und die epische Sangesweise. Denn Platen erwies sich als den formenreichsten aller neueren Dichter; er breitete sich vom einfachen jambischen Verse aus bis zur Mannichfaltigkeit der vielfach verschlungenen pindarischen Odenstrophe, wenn auch nicht überall fehlerfrei, doch jegliche Gattung so weit vervollkommnend, dasz sie dem Genius der Sprache nicht mehr widerstrebte. Hierdurch erhellte sich zugleich der ganze Weg, den die gebundene Darstellung seit Klopstock genommen hatte: was Platens Vorgänger unbewuszt oder ohne zureichende Mittel erstrebten, erlangte durch ihn Festigkeit und Gewiszheit. Wir erfuhren nunmehr, dasz es nicht einer blinden Nachzirkelung der antiken Masze galt, sondern einer Einbürgerung derselben durch wohlgefällige, unserm Idiom entsprechende Nachformung; nicht blos die

*) Die beste Uebersetzung dieses Werks erschien 1855. Leipzig, von dem Freiherrn Otto Gottfried von Leinburg. Noch vollendeter als Tegnér, besonders in der Form der Elegie war sein Nachfolger E. J. Stagnelius (Schriften, Stockholm 1836), von den Schweden selbst häufig der „schwedische Platen" genannt. Wollten wir die Citate häufen, so könnten wir auch noch als dritten Verskünstler den nicht minder berühmten Nicander anführen.

äuszerliche Gestalt des Versgerüstes, sondern zugleich die Lieblichkeit seines Tons und seiner Bewegung muszte erzielt und wiedergeboren werden.

§. 4.

Das erste entscheidende Ergebnisz, herbeigeführt auf diesem doppelten Wege der Theorie und der Praxis, war: man erkannte, dasz ein jedes Versmasz seine eigene, besondere Melodie hat, die sich von der Melodie eines andern Versmaszes ebenso unterscheidet wie ein Musikstück von dem andern; also dasz es ebensoviele Melodien als Versmasze giebt.

Während man seither geglaubt hatte, dasz blos die sogenannten Volkslieder und gereimten Strophen eine bestimmte, dem Ohr und Geiste angenehme Melodie besäszen, ward es jetzt klar, dasz die reimlosen Verszeilen und Strophen, von der einzelnen Jambenzeile an bis zu den zusammengesetzten Strophengebäuden, ebenfalls Sprachtonstücke mit eigenthümlichen unter einander sehr verschiedenen Melodien sind. So tönt der Hexameter ganz anders als der trochäische Tetrameter, das Distichon anders als die sapphische und alcäische Strophe, und diese letzteren wiederum sind von zahllosen andern Strophen um so abweichender in ihrem Klange, je mannichfaltiger und reicher ihre Bausteine sind: zwar ungereimte Masze, aber allesammt mit einer selbstständigen Musik ausgerüstet, die, wie wir weiter unten sehen werden, bedingt ist durch Wortformen, Wortfüsze, Cäsuren, Gliederung, Länge und Kürze, Umfang und Zusammenschichtung der einzelnen Reihen. Eine Sylbe mehr oder weniger, die Verlängerung oder Verkürzung einer Verszeile um ein Paar Sylben äuszert an sich schon eine so gewaltige Wirkung, dasz dadurch der gesammte Grundcharakter der Musikweise verändert wird.

§. 5.

Zweitens ergab sich, dasz die rhythmische Kunst den Reim nicht nothwendig hat, sondern sich des Reimes aus dem Grunde entschlagen darf, weil sie den Gleichklang auf andere Weise durch eigene Mittel tausendfältig ersetzt; auf ihrer höchsten Stufe auch deswegen, weil der Klang des Reimes der eigenthümlichen Entfaltung ihrer Schönheiten hindernd in den Weg tritt.

War also Klopstock und manche Andere mit ihm zu weit gegangen, als sie geradezu die Abschaffung des Reimes verlangten, so musz man ihnen doch anerkennen, dasz sie bereits dunkel ahnten, die Metrik gebe keinen unentbehrlichen Schmuck auf, wenn sie den Reim abwerfe. Die Mittel seines Ersatzes werden wir im Folgenden kennen lernen. Gegenwärtig war man zu der klaren Einsicht gekommen, dasz die Reimkunst von der Metrik überflügelt wird; dasz die Gränzen der letztern weiter gesteckt sind und in das Endlose sich erstrecken vermöge der Leichtigkeit und Freiheit, womit die rhythmischen Gebäude verändert, vervielfacht und ausgedehnt werden können; dasz endlich der rhythmische Tanz über Höhen sich ausbreitet, wohin die Muse des Reimes sich nicht zu versteigen vermag, ohne ihren Werth und gleichsam ihre Haltung zu verlieren. Was die beiden ersten Punkte betrifft, so läszt sich nicht läugnen, dasz auch gereimte Strophen in groszer Mannichfaltigkeit zusammengesetzt

werden können; allein da der Reim eigentlich nur am Ende der einzelnen Zeilen seine Stelle hat*), leuchtet ein, dasz schon hierin eine bedeutende Beschränkung der Form gegeben ist. Diese wird noch gröszer dadurch, dasz er auf das Ohr keine gute Wirkung mehr hervorbringt, sobald der Dichter die Verszeilen über ein gewisses Masz hinaus verlängert oder die Strophen sehr weitschichtig baut. Den letzten Punkt anlangend, dasz die Anwendung des Reimes unmöglich wird, so giebt es erstlich viele Versarten, die so musikalisch und wohllautend sind, dasz der Gleichklang eine Störung in ihre Harmonie bringen würde; zu dieser Gattung der Masze gehören unter andern der jambische Trimeter, der Hexameter und die alcäische Strophe. Ihre Abrundung und feste Geschlossenheit weis't den Reim als eine unzeitige Verzierung ab. Zweitens giebt es ein rhythmisches Reich, worin der Gleichklang verhallen würde wie das Lallen eines Kindes unter dem donnernden Geräusch der Meereswogen. Die umfangreichen Strophengebäude nämlich, vielgestaltig und vielästig wie ein ostindischer Banianenbaum, umschlieszen eine Harmonie, welche so tonreich ist als sänge ein Chor von Vögeln auf hundert und aber hundert Zweigen in wechselvoller und dennoch übereinstimmender Mannichfaltigkeit der lieblichen Stimmen. Mischte sich der schwertönende Reim in diese Melodien, so würde er, wie gesagt, unbeachtet verklingen, oder wenn er doch hörbar würde, durch seinen eigenen und selbstständigen Ton das Konzert misztönig unterbrechen.

§. 6.

Drittens ergab sich, dasz die rhythmische Kunst im Allgemeinen das hohe Ziel verfolgt: die Rede mit der schönsten Musik und mit der vollkommensten Harmonie auszustatten.

Der um des lieblichen Klanges willen erfundene Reim erscheint blos als ein Theil dieser Aufgabe. Man erkannte, dasz man künftighin den Reim nicht einseitig berücksichtigen, sondern sein Augenmerk auch auf die Worte, woran der Gleichklang gehängt wird, sorgfältig richten und die Sylben zugleich nach metrischen Regeln messen solle, damit die durch den Reim erstrebte Zierde nicht vereinzelt stehe, die Zeile übrigens stolpere und gewissermaszen zum Knittelverse herabsinke. Während die Rhythmik also, wie bereits gesagt, des Reimes nicht bedarf, kann der Reim ihrer nicht entrathen, ohne sich gleichsam nackend und hülflos zu zeigen, ohne als einseitige plumpe Ohrenweide aufzutreten, ohne den Dichter bei der Ersteigung der Kunsthöhe auf halbem Wege stehen zu lassen. Denn der Gleichklang ist nur ein einziges, wenn auch gewichtiges Hülfsmittel für die Harmonie, während die Rhythmik für diesen Zweck unerschöpfliche Mittel zur Verfügung hat: diese Kunst befördert den Wohllaut und die Musik mit jeder Sylbe, die sie regelt, mit jedem Versfusz, den sie abgemessen hat, und entfaltet dasjenige, was der Reim am Schlusse der Zeile versucht, überall und Schritt vor Schritt durchgängig. Selbst die geringsten Versmasze, die gemeinhin mit leichtfertiger Nachlässigkeit behandelt werden, begehren eine Hand, die alle Schlacken abstreift und das Gold der Gedanken in solcher Klarheit hinströmt,

*) Die Binnenreime oder die Anfangsreime sind Nebensache und dienen zu einem auszergewöhnlichen Schmucke. Die orientalische Gaselenform streift, ihrer besonderen Reimfolge und ihrer kühneren Bauart wegen, schon an das Gebiet der höheren Lyrik und der rhythmischen Ode, wie wir aus den Beispielen von Hammer-Purgstall, Rückert und Platen sehen.

dasz das Ganze wie aus einem einzigen Gusse hervorgegangen erscheint; die reinste Vollendung des Rhythmus ist das erste Erfordernisz, und tritt der Reim hinzu, so musz er ächt oder so treffend als möglich sein. Die Volksthümlichkeit der Darstellung verliert dabei nichts; sie erhebt sich durch solche Strenge nur auf eine höhere Stufe des Wohlklangs und verfeinert das Ohr des Volkes, nicht ohne bildende Wirkung auf die Seele, die dem Zauber des Göttlichen angenähert wird. Denn wie die Leier des Orpheus belebt die Musik der Sprache das Leblose.

§. 7.

Endlich ergab sich das Hauptziel der Metrik, das Erste und Letzte, wonach sie streben soll: **die rhythmische Malerei,** worunter zu verstehen ist die Behandlung des Sprachstoffs zu einer den Inhalt unterstützenden sinnlichen Wirkung, welche erreicht wird durch die in Messung und Betonung bestehende Regelung der Sylben, oder eine musikalische, auf Schwung und Takt gegründete, von dem Klang unterstützte, von der Schranke des Verses bestimmte Anordnung der Wörter, welche den geistigen Inhalt des Ausgesprochenen so getreu darstellt, als nur immer Empfindungen sowohl als mit dem Verstande zu ergreifende Vorstellungen ausgedrückt werden können. Denn im Allgemeinen läszt sich sagen, die rhythmische Malerei beabsichtige einen Sprachtanz, welcher das Gedachte auf die vollkommenste, also auf die bestgeregelte und mit dem Inhalt der Worte sowohl als ihrem Tone allezeit möglichst übereinstimmende Weise der Seele des Menschen vorführe.

Von der Prosa nicht ausgeschlossen, wie wir unten sehen werden, findet sie ihren eigentlichen Ausdruck in der Form des Verses, einem wohlausgearbeiteten Gefäsze, welches lediglich dazu bestimmt ist, gemalte Gedanken aufzunehmen und zu umhegen. Auf die farbenreiche Zeichnung der Gedanken soll der metrische Dichter ausgehen und dieselbe so gut als möglich vollenden, damit der Lesende und Hörende nicht vergebliche Mühe habe, das Gezeichnete zu begreifen, sondern in dasselbe mit Leichtigkeit eindringe und den bei aller Kunst natürlichen Schmuck erfasse. Das Ganze geht im unsichtbaren Reiche des Geistes vor. Die Farben, mit welchen die Malerei gefertigt wird, sind ätherischer Natur, sie entdecken sich nicht dem körperlichen Auge, sondern nur der Seele; sie werden daher verstanden, wenn sie gehört und im Geiste angeschaut werden: hinter den Worten gleichsam rollt sich das Gemälde des Künstlers auf. Sind sie vernommen und begriffen, so musz der Dichter seinen metrischen Zweck augenblicklich erreicht haben. Die gemessenen Wörter umfassen nämlich Alles zusammen, sie geben zugleich die Farben, den Umrisz und das Bild, welches endlich vor den Geist tritt, wie ein enthülltes Geheimnisz. Die Stellung oder Aufeinanderfolge der Wörter verschafft den Umrisz und mischt die Farben, wenn wir so sagen dürfen; die jedesmalige Bedeutung der gewählten Wörter entscheidet dabei über die Farben selbst und über den speziellen Gegenstand, der eben dargestellt werden soll: aus beiden Stücken aber, aus Stellung und Bedeutung, entspringt das vollendete Gemälde,

der Gedanke mit voller Rüstung. Die Schwierigkeit für den Künstler also beschränkt sich darauf, dasz er den Wörtern die rechte Stellung anweis't. Diese jedesmal zu treffen, ist die Aufgabe des rhythmischen Malers oder metrischen Dichters; denn ganz von selbst versteht sich die Wahl der rechten Wörter: wie ein Jeder, der schreibt oder spricht, musz er diejenigen Wörter gebrauchen, die das am besten ausdrücken, was ihm auf dem Herzen liegt.

§. 8.

Ein ähnlicher Prozesz findet in der Musik statt. Man könnte diese Kunst recht eigentlich die rhythmische Malerei nennen; denn Alles was sie darstellt sucht sie durch Messung der Töne, Schwung und Takt zu erreichen, während der Klang des Instrumentes die Bedeutung so klar als möglich für das Ohr angiebt.

Musik ohne Messung oder Rhythmus würde ein Unding sein. Einzelne Klänge oder verwirrte Töne verlören alle Bedeutung und besagten gerade so viel als das geistlose Geschrei des Kukuks. Dagegen lassen sich recht wohl Töne der menschlichen Sprache denken, die ohne Rhythmus ein deutliches Verständnisz eröffnen, prosaische Töne, jedoch die Prosa nicht schlechtweg, da diese bei der Darstellung der Gedanken immer einen Grad von Rhythmus, wenn auch von untergeordneter Wichtigkeit, aufzeigt und ein gewisses Masz entfaltet. Die Musik, wie wir sehen, steigt nicht so weit herab; eine prosaische Musik, wenn es eine solche gäbe, würde nicht in einer kunstlosen, sondern in einer häszlichen Aufeinanderfolge von Klängen bestehen, die das Ohr betäubten oder nutzlos erschütterten durch eitlen Lärm und Klingklang, wie beim Stimmen der Instrumente. Daher offenbart sich diese Kunst als vorzugsweise rhythmisch in ihrer Form; sie malt Alles, wie es auch der metrische Dichter thun soll.

§. 9.

Aber obgleich der Musik diese Bezeichnung vor allen andern Künsten gebührt, steht sie doch nicht so hoch als die Sprachrhythmik. Die Tondichtkunst, um diesen höchsten und edelsten Ausdruck für die Musik zu gebrauchen, hat einen groszen Fehler und eine sehr schwache Seite; allerdings leistet sie auszerordentlich viel mit den Mitteln, welche ihr zu Gebote stehen, erfüllt aber nur eine Hälfte dessen, was die rhythmische Sprachmalerei vermag: sie giebt blosze Umrisse, mischt die Farben und trägt Farben auf, ohne das Gemälde selbst — vollenden zu können. Was ihr mangelt ist die entschiedene Klarheit, die zum vollen Verständnisz erforderlich ist; es gebricht den Klängen, bei aller Schärfe und Mannichfaltigkeit, die göttliche Spitze einer bestimmten Bedeutung.

Diese besitzen die Wörter der Sprache, nicht aber die Töne der Flöte, der Geige, der Harfe und ähnlicher Werkzeuge; wäre diesz anders, so würde der Schöpfer besser gethan haben, uns die Musik statt der Sprache zu verleihen, um uns das vollkommenste Geschenk

zu geben. Hieraus erhellt, dasz die Sprache in ihrer Malerei die Musik weit übertrifft. Während letztere allezeit nur unbestimmte Bilder, verschwimmende Phantasien und nie ganz entschiedene Begriffe veranschaulicht, erreicht die malende Sprache einen höheren, ja den höchsten Gipfel der Vollkommenheit, den eine menschliche Kunst erklimmen kann: sie giebt mit der Musik der Worte zugleich ein unzweideutiges, in Umrisz und Färbung entschiedenes, gesondertes, verständliches Gemälde. Wie der Reim, nach dem oben Gesagten, den Rhythmus der Worte nicht entbehren kann, so musz die Musik, wenn sie den Gipfel der Vollendung als Kunst ersteigen will, beständig zur ausfüllenden Begleiterin die Sprache suchen; nicht so verlassen steht ihrerseits die Sprache, sie fühlt nicht das gleiche Bedürfniss nach Vereinigung mit der Musik, sie trägt eine eigene Musik in sich und weisz sich daher schon deswegen allein als eine vollendete Gestalt zu behaupten. Uebrigens läszt sich nicht läugnen, dasz die Melodie der Sprache, verbunden mit den Zaubertönen der Musik, ihren Reiz steigert; daher denn auch durch den Gesang der Menschenlippe ein Kunstwerk von Worten gleichsam seine Krone empfängt.

§. 10.

Die Herrlichkeit der metrischen Darstellung, die bisher vom deutschen Publikum nicht gebührend gewürdigt, nicht hinlänglich verstanden worden ist, beruht, wie man hieraus sieht, auf dem Zusammenwirken von Sprache, ihrer Musik und Malerei. Was hierbei entscheidend auftritt und den todten Stoff, welchen die Sprache hergiebt, gewissermaszen lebendig machen musz, ist der Rhythmus. Ihn können wir das beseelende Element nennen, das die äuszere Form durchdringt, beherrscht und gestalten hilft.

Was der Rhythmus sei, wird in den Handbüchern über die äuszere Metrik dargethan; am besten aber lehrt es die Tondichtkunst, die ohne ihn nicht denkbar ist. Wie er dort als Hebung und Senkung über den Klängen waltet, so schwebt er hier über den Worten, deren Sylben nach festem Gesetz und zwar nach der Zeit abgemessen sind, die man zu ihrer richtigen Aussprache bedarf. Eine metrische Dichtung ohne Rhythmus wäre ein ebensolches Unding wie ein Tonstück, das blos aus einem ungeregelten Schwall von Klängen bestünde, wenn es ein solches geben könnte. Der Rhythmus stellt sich bei dem Vortrage von freien Stücken ein, wo er vorhanden ist; auch demjenigen, welcher ihn absichtlich unbeachtet lassen wollte, wie demjenigen, der mit ihm zufällig unbekannt wäre, würde er sich unwiderstehlich aufdringen. Der Unkundige hat, vorausgesetzt, dasz er die Sprache versteht, nichts weiter zu thun als Versuche anzustellen, um den entscheidenden Lenker der Zeile, den Rhythmus, herauszufinden; das Ohr wird ihn darauf hinleiten, wobei die Uebung Sicherheit giebt.

§. 11.

Der metrische Dichter aber musz Meister des Rhythmus sein, weil es sein Geschäft ist, mit den gemessenen Sylben den Rhythmus zu vermählen. Hier hat er Gelegenheit, sein Talent zu bekunden, vollkommenen oder minder vollkommenen, guten oder schlechten Rhythmus zu bieten: das giebt zugleich den

Maszstab für das Publikum, die Leistung zu schätzen und zu richten, während es sich von dem Wahne bekehren wird, die metrische Darstellung überhaupt zu verwerfen und die Poesie vom Reime abhängig zu machen.

Nachdem wir gesagt, dasz der Poet unter Beihülfe der Metrik die Eindrücke seines Geistes verkörpert und in die Darstellung niederlegt, müssen wir, um den irrigen Glauben des Publikums, die metrische Kunst sei nichts als eine Spielerei, noch gründlicher zurückzuweisen, vor allen Dingen hinzufügen, dasz der Dichter mehr zu thun hat, als die Sylben abzuzählen und aufzureihen, damit die vorgeschriebene Verszeile, das gewählte Masz, gehörig ausgefüllt werde. Seine Aufgabe beschränkt sich nicht auf eine blosze Fingerfertigkeit, wie die Widersacher der Metrik zur Verhöhnung dieser Wissenschaft aussagen. Es genügt keineswegs, die Worte aufmarschiren zu lassen wie eine Linie Soldaten, die sich auf den Ruf ihres Obern zusammenstellen, ohne dasz sie nöthig haben, sich um etwas Anderes zu kümmern, ja, ohne sich herausnehmen zu dürfen, einen besonderen Geist zu zeigen. Vielmehr ist es bei ihrer Aufstellung hinreichend, wenn die Glieder nach der erhaltenen Vorschrift geschlossen sind, so dasz keine Lücke, kein Fehler sichtbar wird. Eine gleiche Genauigkeit in der Folge der Versfüsze erfordert allerdings auch die metrische Sprache: es dürfen weder Sylben fehlen, noch deren zu viel sein; noch sind andere Verstösze gegen das Masz der Wortlinie gestattet. Gleichwie Mangel an Ordnung, falsche Stellung und fehlende Glieder ein Regiment, wenn der Angriff erfolgen soll, in Nachtheil bringen würden, ebenso müszte die Nachlässigkeit, Unordnung und Fehlerhaftigkeit im Bau der Verszeile, wenn sie gelesen wird, um den Gedanken heraustönen zu lassen, eine gröszere oder geringere Störung verursachen. Allein diese Sorgfalt, die sich blos auf etwas Aeuszerliches erstreckt, also auch blos die äuszere Harmonie bewirkt, empfängt ihre Vollendung erst durch gehörige Folge der Worte und den bestimmenden Einflusz des Rhythmus, also durch Hinzutritt der innern Harmonie, welche geistiger Natur ist. Die Aufgabe besteht darin, dasz die wohlgemessenen Wörter an diejenige Stelle kommen, welche erstlich von der gröszeren oder geringeren Wichtigkeit des Sinnes gefordert, zweitens von dem Rhythmus bedingt wird, dessen schwungkräftige Natur dahin wirkt, die bedeutungsreichsten Wörter am schärfsten zu zeichnen und hervorzuheben. Würde einerseits also in einer Weise dagegen gefehlt, dasz geringfügige Wörter den ersten Platz im Verse einnehmen oder sich gleichsam ungeschickt vordrängen, während die gewichtigen auf die Seite geschoben sind und eine Nebenrolle spielen: würde andrerseits gegen den Rhythmus, diesen Hebel der Harmonie, so gefehlt, dasz sein belebendes Element gezwungen würde, mehr auf die unbedeutenderen als auf die sinnreicheren Wörter sich niederzulassen, so entstände ein Widerstreit, herbeigeführt durch den Kampf zwischen Sinn und Ton, zur gröszten Benachtheiligung der vollen Harmonie. Ein äuszerlicher einseitiger Wohllaut der Verse bliebe dabei vielleicht übrig, aber die Blume der Darstellung verlöre gleichsam ihren Duft und Glanz; man würde daraus schlieszen dürfen, dasz der Dichter der metrischen Form nicht ganz mächtig sei. Kurz, die volle Harmonie beruht keineswegs auf einer äuszerlichen einzelnen Fertigkeit: sie entspringt vielmehr aus tadellosem Sylbenmasz, aus zweckmäsziger Stellung der Worte und aus dem treffend damit verbundenen Auf- und Niederschwung des Haupttones oder aus den beiden richtig gestellten Uhrzeigern des Rhythmus. Sind diese drei Stücke vollendet ausgeprägt, so dasz der

Harmonie durch nichts Abbruch geschieht, so haben wir den Grund und Boden geschaffen, worin die rhythmische Malerei wurzelt und ihre Blüthen hervortreibt.

§. 12.

Schon die Prosa, wenn sie gut ist, offenbart einen gewissen Grad von rhythmischer Malerei. Obgleich sie die ungebundene Schreibart genannt wird, entbehrt sie dennoch keineswegs aller Bande; sonst würde sie etwas Zügelloses sein, man würde von keiner Kunst der Prosa reden können. Vielmehr steht sie unter strenger Herrschaft und unter solchen Gesetzen, welche für ihren Zweck ebenso nothwendig als angemessen sind. Abgesehen von Klarheit des Ausdrucks und andern Erfordernissen, die sie mit der Dichtkunst gemein hat, und die hier nicht in Frage kommen, strebt sie nach demselben Ziele der Harmonie, nach welchem die Dichtkunst ihre Flügel ausspannt.

Dasz sie diesz minder gut erreicht, liegt in der vollkommneren Natur der letztern; dasz sie es aber dennoch in ihrer Weise mit glücklichem Wagenzuge wie ein olympischer Sieger umsteuert, beweisen am deutlichsten die Lorbeern, mit welchen zu allen Zeiten die politischen und geistlichen Redner bekränzt worden sind. Denn die Wahrheit allein ist nicht immer dasjenige, was die Herzen gewinnt oder bewältigt, sondern das zweischneidige Schwert der Rede, womit sie bewaffnet wird, die lockenden Farben und das glänzende Gewand der Darstellung. Mit solchen Hülfsmitteln ausgerüstet, verschafft sich selbst die Lüge nicht selten einen kurzen, aber oft entschiedenen und folgenreichen Triumph. Dasz der mündliche Vortrag dabei nicht Alles thut, wie günstig er auch einwirken und wie sehr ihn Zeit, Umstände und Zufall unterstützen mögen, ergiebt sich aus der Verbreitung niedergeschriebener oder gedruckter Reden noch alle Tage, wodurch derselbe Eindruck, den der feurige Redner in engeren Schranken erzielte, gleichsam mit Blitz und Donner durch die entferntesten und weitesten Räume getragen wird. Es liegt am Tage, dasz die Harmonie nicht die letzte Eigenschaft ist, welche eine solche mächtige Wirkung hervorruft; ohne sie würde die gröszte äuszere Beredsamkeit nichts vermögen, die letztere tritt nur zeitweilig als Vollenderin hinzu, und dasz sie häufig entbehrlich sei, bezeugt eben der Umstand, dasz die Fluth der Rede ihre Macht weit über die Stelle hinaus ergieszt, wo die Stimme zuerst erschallte. Die Harmonie der Worte also musz dem harmonischen Laut der Zunge entsprechen, entgegenkommen und zur Grundlage dienen. Dasz dies auch wirklich der Fall sei und dasz die Harmonie dem Prosaiker als kunstvollendendes Ziel leuchte, sehen wir von anderer Seite bestätigt durch solche Schriften, welche eine andere Gattung der ungebundenen Schreibweise als die der politischen und religiösen Beredsamkeit darlegen. Wir begegnen nämlich dem Strahle der Harmonie, der die Herzen anzieht und den Geist anmuthig fesselt, in allen Erzeugnissen der Prosa, welche von wahrhaften Künstlern ausgegangen sind; im erzählenden sowohl als im belehrenden und wissenschaftlichen Styl, wie verschieden auch die Bahn sei, läuft doch das Fahrzeug des guten Prosaikers, ebensowie das Schiff des Dichters, auf der sicheren Woge eines angemessenen Rhythmus nach dem gemeinsamen Hafen eines leichten und natürlichen Verständnisses. Der

Leser, welcher ihn begleitet, empfindet die schaukelnde Bewegung mit Vergnügen und überläszt sich gern seiner Führung; eine behagliche Stimmung, das Gefühl der Sicherheit und Ruhe bleibt vorherrschend, eine gewisse Befriedigung winkt ihm am Ziele als die Wirkung der Harmonie, welche die ungebundene Schreibart erstrebt.

§. 13.

Das Ohr beurtheilt ohne Schwierigkeit, ob ein prosaischer Satz guten Rhythmus hat oder nicht; hängt doch das Verständnisz des Gesagten zum Theil davon ab, in welcher Ordnung die Reihen der Worte durch das Ohr dringen und vor den Geist rücken. Geschieht letzteres in Unordnung oder sind einzelne Theile untereinander so verschlungen, dasz das gegenseitige, auf den Werth des Inhalts gebaute Verhältnisz derselben zu einander gestört ist, so wird der Satz gemeiniglich nicht allein mehr oder weniger unverständlich sein, sondern auch ein schlechtes Masz überhaupt darbieten, welches nichts beiträgt zur Verdeutlichung und Verklärung des Sinnes.

Auch in der Prosa reichen sich Rhythmus und Verständlichkeit die Hände, sie bedingen sich wechselseitig und kommen einander zu Hülfe, da in der Ausprägung der vollen Harmonie, wie wir gezeigt haben, die höchste Aufgabe der Darstellung liegt. Man vergleicht die Kunst des Satzes häufig mit der Baukunst. Sind die Fenster eines Hauses, um ein Beispiel anzuführen, unrhythmisch eingefügt, wie man es an manchen alterthümlichen Gebäuden und an Bauerhütten nicht selten wahrnimmt, so beleidigt eine solche Unordnung zunächst das Auge desjenigen, der von aussen hinschaut; für den innern Bewohner aber lässt sich erwarten, dasz er keine schönen Zimmer hat, in welche das Licht des Tages gleichmässig vertheilt hineinfällt: er wird dunkle Stellen und Winkel um sich sehen, die ihm unbequem sein müssen.

§. 14.

Allerdings tritt der Rhythmus der ungebundenen Schreibart nicht so entschieden heraus wie der der gebundenen. Die Prosa folgt keinen bestimmten und unwandelbaren Gesetzen wie die geschlossene mathematische Zeile des Dichters, sie schreitet mehr aus und erlaubt sich ihre Aeste frei in die Lüfte zu strecken, während der Dichter das Ueppige und alles das vorgeschriebene Masz gleichsam Ueberwuchernde wegschneidet; sie hat sich nur zu hüten, dass der Baum der Rede nicht zum Ungethüm wird und eine ungeheure Gestalt annimmt.

Im Allgemeinen trägt der Prosaiker kein Bedenken, einen Zweig nach Belieben einzuschalten, einen Seitenflügel anzuhängen, der das Gebäude zweckmässig erweitert, einen Hintergrund zum Vordergrund des Satzes hinzuzufügen und Bausteine gleichsam nachzutragen, um seinen Gedanken so vollendet als möglich hinzustellen. Doch wird auch seine Freiheit zur Nothwendigkeit: der Geübte fühlt, wo das Masz ihm aufzuhören gebietet, es läszt den an seiner Seele vorüber-

wogenden Gedanken zu rechter Zeit aushallen, macht eine Pause und schlägt eine andere Richtung ein. Denn bei der Verkörperung dessen, was ihm vorschwebt, runden sich ihm die einzelnen Theile zu musikalischen Klängen ab.

§. 15.

Gute Schriftsteller, welche des prosaischen Rhythmus mächtig sind, vermeiden zwar den Uebergriff in den poetischen Rhythmus sorgfältig, sie streifen aber, hingerissen durch die Tonwoge, oft an die Gränzlinie des geschlossenen Rhythmus; ja, wir gewahren nicht selten, dasz ihnen vollkommene rhythmische Zeilen entschlüpft sind.

Dies dürfen wir als den besten Beweis, dass die Prosa einen gewissen Rhythmus zur Grundlage hat, betrachten; denn sonst könnte eine solche, wir dürfen wohl sagen, Ungesetzmässigkeit des ungebundenen Styles nicht vorkommen. Es ist allgemein bekannt, dass Hexameter nicht allein bei Griechen und Römern, sondern auch bei Deutschen in die Rede der besten Prosaiker sich eingeschlichen haben; zuweilen sind solche Sechsmesser nicht eben sehr zierlich, zuweilen aber doch ganz vollkommen. Wir finden ferner, sobald wir genauer zusehen, eine grosze Anzahl auch anderer Versgattungen in den Aesten der prosaischen Sätze versteckt. Vorzüglich häufig sind im Deutschen die vier- und achtfüszigen Trochäen, kleinere Jambenstücke bis zum groszen jambischen Trimeter und Tetrameter hinauf, des elenden Alexandriners nicht zu gedenken; auszerdem aber auch anapästische und daktylische Reihen, unter andern die vierte Zeile der alcäischen Strophe, und eine Menge kunstreicher rhythmische Bruchstücke, aus welchen hellenische Strophen aller Art zusammengesetzt zu werden pflegen.

§. 16.

Wie diese Wahrnehmung einerseits Bürge dafür ist, dasz die meisten sogenannten antiken Masze dem Genius unserer Sprache nicht widerstreben, vielmehr einen natürlichen Boden in Deutschland beanspruchen, so kann andrerseits diesz für einen Fehler des prosaischen Schriftstellers gelten, indem durch Zulassung von entschieden rhythmischen Zeilen die Hauptgränzlinie überschritten erscheint, welche Prosa von Poesie scheidet.

In der That würde es ein Miszgriff sein, wenn der Schreibende solche Dinge suchte, so dasz daraus die Absicht hervorleuchtete, mit dergleichen Verzierungen glänzen zu wollen; sobald eine solche herausgemerkt würde, wäre es jedenfalls tadelnswerth, da das äuszere Unterscheidungszeichen der poetischen und prosaischen Form mangelte. Ein rechter Schriftsteller läszt sich auf solche Spielereien nicht ein; bei ihm sind rhythmische Verse eine rein zufällige Sache, sie beweisen blos, dasz sein Styl eine wahrhaft rhythmische Grundlage habe. Man gewahrt sie aus ebendiesem Grunde höchst selten auf den ersten Anblick, der Zufall entdeckt sie uns, wie der Zufall sie auch hervorgerufen; man stöszt sich daher nicht an ihnen, weil der übrige Rhythmus der prosaischen Rede so beschaffen sein wird, wie er sein soll, nämlich dem Charakter der Prosa ganz angemessen,

so dasz man, wenn ein wirklicher Vers mit unterläuft, nichts anders zu hören glaubt als den sichern Gang und Klang der von ihm gewöhnlich beobachteten Schreibweise. Daher Verse, die mitten in der Prosa sich plötzlich, aber ungesucht zeigen, keinen Tadel eines Schriftstellers begründen; sie sind nichts als ein Zeichen, dasz bei ihm ein rhythmischer Ton, wie er die Prosa ziert, zum Durchbruch gekommen ist. Nicht selten hindert auch der Sinn die Zusammenfassung von rhythmischen Füszen zu einer abgeschlossenen Reihe; man sieht sich genöthigt, in der Mitte innezuhalten und die folgende Hälfte mit andern Takten zu verbinden, wodurch der Rhythmus, der sonst einen Vers bilden würde, auseinander fällt. So sagt Göthe: „Diese Kalkgebirge gehen — in ungeheuern — ununterbrochenen Reihen von Dalmatien bis an den St. Gotthard und weiter fort." Hier geben die Worte „ununterbrochenen Reihen von Dalmatien" einen tadellosen vollständigen Trimeter. Allein da man nach „Dalmatien" nicht mit der Stimme ruhen kann, weil der Sinn schlechterdings fordert, dass man die Worte „von Dalmatien" mit dem Folgenden „bis an den St. Gotthard" verbindet, so lös't sich das Rhythmengeflecht, welches den Trimeter bilden würde, nach verschiedener Richtung auf.

§. 17.

Wie tief übrigens das Bestreben, rhythmisch sich auszudrücken, in der menschlichen Natur begründet sei, beweis't auch des Volkes uralte Gewohnheit, allgemeine Sätze in bestimmt abgemessene Form einzukleiden, wodurch man etwas vorzugsweise Gültiges zu bezeichnen beabsichtigt. Wir meinen die Sprüchwörter und sprüchwortartigen Redeweisen; sie streifen zwar in das Gebiet des geschlossenen Rhythmus und sind deszhalb auch zum Theil gereimt, aber offenbar wollten diejenigen, die sie zuerst gebrauchten, nicht etwas dichten, sondern nur einen körnigen Gedanken entschieden begränzen.

Man ahndete, wie kaum zu bezweifeln ist, nicht das geringste von einer metrischen Messung, als man solche Sätze aufzustellen anfing; so sagte man harmlos unter anderm: „Kommt Zeit, kommt Rath." Niemand dachte daran, dasz hier ein trefflicher anapästischer Tonfall (eine Dipodie) sich kundgiebt; man begnügte sich mit dem abgeschlossenen Gepräge des Gedankens, ohne weiter nach der eigentlichen Form zu fragen. Zuweilen mochte der Reim veranlassend hinzutreten, wie in dem Sprüchwort: „Unverhofft, geschieht oft;" daher Manche denn auch die allmählige Entstehung des Reims aus solchen Redensarten herzuleiten kein Bedenken tragen. Wie dem auch sein möge, soviel geht hieraus mit Klarheit hervor, dasz das gewöhnliche Leben dem Rhythmus ebensowenig abgeneigt ist als die prosaische Schriftsprache.

§. 18.

Einen zweiten Beweis könnten wir vielleicht selbst aus dem alltäglichen Geschäftsstyl entlehnen. Werfen wir einen Blick auf die Firmen der Kaufleute, so offenbart sich nicht selten in der Zusammenstellung der Namen der Handlungshäuser eine gewisse Abrundung. Auch gesetzliche Bekanntmachungen fallen oft taktmäszig aus.

So unterzeichnet sich ein Haus in einer groszen Handelsstadt: „Schlosser und Berndt,“ nicht aber „Berndt und Schlosser.“ Sollte diesz ein bloszer Zufall sein? Hier und da, wie allerdings bekannt ist und wir zugeben, hat man sich aus irgend einem andern Grunde von der Anordnung der Unterschriften leiten lassen; es giebt aber unstreitig viele Fälle, wo der Wohlklang entschieden hat. Es scheint, dasz jenem alten Hause die Benennung „Schlosser und Berndt“ in choriambischer Fassung, als man sich über die Firma verständigte, wohllautender tönte, als wenn die Namen jambisch und daher etwas schleppender gestellt wurden: „Berndt und Schlosser.“ Die beiden Begründer trafen, als sie zusammentraten, vielleicht unbewuszt das Rechte aus dem Grunde, weil dem Ohre des Menschen das entschiedene Masz mehr gefällt, als das zweifelhaftere und die prosaischere Fassung. An einer Wiese dahinwandernd, hat man wohl Gelegenheit Anschläge auf Tafeln zu lesen, wie folgender: „Das Gehen über diesen Pfad ist untersagt,“ was einen regelrechten vollständigen Trimeter giebt, ohne dasz sein Verfasser, wie man sicher annehmen darf, eine Ahnung des rhythmischen Ausdrucks hatte. Hiermit soll behauptet sein, dasz der Rhythmus selbst in den gewöhnlichsten Dingen sich aufdringt und seine Rechte geltend macht; wie denn im Reiche des Geistes, bei Lichte betrachtet, dem Zufall ein sehr geringer Spielraum bleibt.

§. 19.

Ist hierdurch bewiesen, dasz der prosaische Schriftsteller sich nicht wohl der Nothwendigkeit entziehen kann, seine Rede in einen gewissen rhythmischen Flusz zu bringen, so liegt es nahe, darzuthun, wie aus dem harmonischen Bau der Sätze, worin Fleisz und Geschicklichkeit gewaltet hat, eine farbenreiche Malerei sich entwickelt. Die verschiedenen Bewegungen des Gemüthes namentlich werden sich verschieden wiederspiegeln, wenn die Form überhaupt dem Inhalte entspricht. Erstlich die Lebendigkeit der Darstellung äuszert sich malerisch in kürzeren Sätzen, wobei der Prosaiker häufig wie der Dichter das längst Vergangene in die Gegenwart rückt und als eben geschehend vorführt.

Die Römer bedienten sich in letzterem Falle mit groszer Freiheit des historischen Infinitives, welchen der Deutsche nicht wohl so blank hinstellen kann. Von gebrochener und unterbrochener, gleichsam stotternder Rede, welche eine Gewohnheit des gewöhnlichen Lebens nachahmt, sieht die Kunst ab, da sie dem Ideale eines reinen vollständigen Ausdrucks folgt. Die kurzen Sätze aber, welche das aufgeregte Gemüth abspiegeln, erscheinen bei dem Prosaiker naturgemäsz, wenn er schnell hinter einander eintretende Ereignisse darstellt oder die verschiedenartig wirkenden Momente in einen raschen Ueberblick zusammenfaszt. Sie sind alsdann einzelnen Wogen ähnlich, welche das Meer emportreibt und über die Fläche rollt; in solchen Sätzen fehlen die Bindungswörter, sie folgen gleichsam in schnellen Schlägen aufeinander, zerstückt und dennoch zusammengehörig und in einander greifend.

§. 20.

Die Ruhe der Darstellung zweitens zeigt wohlgebaute melodische Sätze von gröszerem Umfang, wobei sie das Einfügen kürzerer Perioden nicht verschmäht.

Die einzelnen Verhältnisse sind mannichfaltig, die Glieder wohlverbunden und vielgestaltig, reich an Nebensätzen und Bindewörtern. Die Rede flieszt wie die sanftbewegte Fläche des Meeres, auf welcher wenige Wellen sich schaukeln, indessen das Ohr ihrem Gemurmel ungestört sich hingiebt. Dabei hängt sie zusammen wie die Rosenfülle eines mächtigen Rosenstocks, mit grünen Blättern durchflochten; der einzelne Satz liegt aufgeschlossen vor uns wie die Knospe, die sich eben entfaltet hat. Dem Erzähler vor allen öffnet sich hier sein anmuthiges Feld. Ueberhaupt behält der ruhige Styl das Gewinnende im Auge, während die Lebendigkeit der Darstellung auf das Hinreiszende gerichtet ist; die letztere sucht zu bewältigen, jener zu fesseln.

§. 21.

In der Mitte zwischen beiden Arten liegt die ernste Darstellung, die belehrende (didaktische) und wissenschaftliche, welche sich in Untersuchungen einläszt und daher genöthigt ist, um der Deutlichkeit willen ihre Gedanken in umfangreichere Perioden auszuspinnen.

Der Untersuchende wird sich am wenigsten um rhythmische Vorzüge kümmern; ihm liegt vornehmlich die Sorge ob, dasz nichts mangele, was zur richtigen und vollständigen Auffassung der Begriffe diene. Die ernste Prosa dagegen charakterisirt sich auf eine so mannigfache Art, dasz wir weiter unten auf das rhythmische Gepräge derselben und ihre Malerei ausführlicher zurückkommen müssen. Hier genügt es vorauszuschicken, dasz ein gewandter Prosaiker nicht blos die Leichtigkeit hat seine Gedanken hinzuwerfen, sondern auch fähig ist, die ihm vorschwebenden Eindrücke zu zeichnen und zu malen, wenn er die vorhandenen Schätze des Baustoffs benutzt, überzeugt, die deutsche Sprache werde nicht einen schönen Theil ihrer Eigenschaften und Vorzüge, die im Folgenden mehr und mehr entwickelt werden, für den Prosaiker gleichsam unbedacht verschwendet und überflüssig ausgestreut haben. Wir schreiben ihm die Aufgabe zu, prosaische Rhythmen, die von den poetischen strenge sich unterscheiden, zusammenzusetzen.

Zweites Hauptstück.

Nähere Begründung der rhythmischen Malerei. Nothwendigkeit, Nutzen und Zweck der Messung sammt ihrer Grundbeschaffenheit.

§. 22.

Wie die Sprache überhaupt dazu dient, das innere geistige Leben des Menschen auf eine Weise darzustellen, dasz dasselbe von Andern richtig und bestimmt aufgefaszt werde, so gebraucht der Sprechende Töne, der Schreibende Zeichen, in beiden Fällen Wörter genannt, wodurch er seine Vorstellungen versinnlicht, damit sie ganz so, wie er wünschen mag, von der Seele eines Zweiten aufgenommen werden können. Auf ähnliche Art liefert, wie ein älterer Schriftsteller passend bemerkt, die Musik in den Tönen der Instrumente und ihrer Aufeinanderfolge, die Mimik in körperlichen Bewegungen, die bildende Kunst in Umrissen Figuren und Formen absichtlich eine Anschauung von den inneren Schöpfungen der bildenden Phantasie des Künstlers. Die Worte der Sprache demnach umkleiden den Gedanken, welcher in der Brust aufgestiegen ist, gleichsam zum Lichte ringt und geboren werden soll, damit ihn Andere erkennen.

Zunächst und vor allen Dingen müssen deszhalb, wie wohl Niemand bezweifelt, die Worte, welche den erwachten Gedanken aus der Tiefe des Seelendunkels fördern sollen, so beschaffen sein, dasz Niemand in die Gefahr kommt, sich etwas Anderes als eben diesen Gedanken vorzustellen. Es wird verlangt, dasz die Worte nicht mehr noch weniger besagen, sondern genau Dasselbe was die Seele denkt ausdrücken: wir müssen die vollkommensten Zeichen wählen für den gewählten Gedanken, um dem Miszverständnisz, dem halben und falschen Verständniss vorzubeugen. In diesem ersten und allgemeinsten Erfordernisz trifft Prosa und Poesie völlig überein, der Schreibende wie der Sprechende setzt sich dieses Hauptziel: es ist erreicht, wenn er selbst den dargelegten Gedanken als seinen eigenen wiedererkennt und von Andern vollständig wiedererkannt sieht.

§. 23.

Weil aber jede sprachliche Mittheilung ursprünglich und eigentlich, wie Niemand bestreiten dürfte, nicht für das Auge des Lesenden bestimmt und berechnet ist, sondern für die lebendige Auffassung durch das Ohr gemacht wird, so können wir nicht umhin, eine zweite Eigenschaft der Sprache zu beleuchten, die in sorgfältige Berücksichtigung kommen musz. Die Worte

entfalten, indem sie zur Veranschaulichung des Gedankens ausgesprochen werden, nicht blos den einfachen Begriff, sondern zugleich Töne der verschiedensten Art; schwere und leichte, dumpfe und helle, dunkle und klare, weiche und harte dringen an unser Ohr, wie immer der Mensch sie, die Natur nachahmend, als feststehende Zeichen gebildet haben mag.

Sollte dieser Wechsel der Töne unwichtig sein, da sie der Zufall nicht hervorgerufen haben kann, um jetzt beim Gebrauch dem Zufall überlassen zu bleiben? Noch Niemand hat dergleichen behauptet; vielmehr hören wir täglich von dem Wohllaut reden, worin eine Sprache die andere übertrifft; ebenso sagt man oft, dasz in Hinsicht des Wohllautes ein Schriftsteller Vorzüge vor dem andern besitze. Wie sich diesz auf das Ganze erstreckt, so musz es auch im Einzelnen von Geltung sein und Einflusz äuszern.

§. 24.

Der blosze Klang eines Wortes schon soll etwas bedeuten: der Schall soll, durch das Ohr dringend, auf den Geist einwirken und irgend eine Empfindung hervorrufen, ganz abgesehen von dem Begriffe, welchen das Wort übrigens hat, sei es, dasz der hörbare Laut diesen Begriff unterstützt und verstärkt oder sonstwie modifizirt.

Es tritt etwas Lebendiges heraus, wenn das Wort auf seiner geisterhaften Schwinge durch die Luft hinrauscht; es findet eine stärkere sinnliche Einwirkung statt und es erfolgt dabei eine Anregung, welche beim stummen Lesen entweder fehlt oder etwas in den Hintergrund weicht. Ist doch, wenn wir einen Schritt weiter gehen, auch die Art und Weise, wie ein Wort ausgesprochen wird, von hoher Wichtigkeit: sehr viel liegt in der menschlichen Stimme selbst, ein guter Vortrag kann eine schlechte Darstellung fördern und heben, während eine gute durch schlechten Vortrag herabgedrückt wird. Doch reden wir hier weniger von den Gefühlen, welche durch die Zunge in die Worte gelegt werden können: der Vortrag tritt von auszen hinzu, gehört also nicht zum Wesen der Sprache von Haus aus. Für unsern Zweck verlangt hauptsächlich der einfache Schall Berücksichtigung, welchen ein Wort im Allgemeinen hat; auf diesen richten wir das Augenmerk, insofern er eine ursprüngliche Kraft an sich trägt. Zwar besitzen nicht alle Wörter eine scharf ausgeprägte Tonfülle, welche von wichtigem Einflusz ist, es giebt aber deren doch sehr viele (der Zahl nach vielleicht sind es die meisten) von einem Klange, der kräftig und eigenthümlich wirkt. Eine Sprache übertrifft hierin die andere; die deutsche gehört zu den begabtesten, was diese Eigenschaft anbelangt, wie grosze Rauhheit auch andere Völker unserem Idiom vorwerfen mögen; sie zeichnet sich aus durch eine Menge starker und voller Naturklänge, welche einen gewissen Mangel an reichtönenden Vokalen zur Genüge ersetzen. Ein guter Schriftsteller, der über ihren Schatz gebietet, vermag seinen Styl mit unsäglichem Glanze zu schmücken, wenn er Gehör für den Klang der Wörter besitzt; denn die rechte Benutzung desselben entscheidet zuvörderst über den Wohllaut überhaupt, in der Poesie wie in der Prosa.

§. 25.

Ein Vorzug aber, der die germanische Sprache vor den meisten neueren auszeichnet, und den bloszen Klang veredelt,

besteht darin, dasz der Deutsche den Klang der Wörter nach der Zeit, die zu ihrer Aussprache erforderlich ist, sorgfältig abmiszt. Nach Verlauf eines Jahrhunderts, welches von Klopstock an eine neuhochdeutsche Litteratur herausgebildet hat, ist ein entschiedener Sieg über die Länge und Kürze der Sylben erfochten worden; gegenwärtig kennen wir genau das Gewicht, welches das einzelne Wort seinem Tone nach auf das aufmerkende Ohr ausübt. Es handelt sich bei uns nicht mehr blos um den allgemeinen Wohllaut der Wörter, sondern um den Klang der einzelnen Sylben, aus welchen ein Wort besteht, das wir messen.

Es springt in das Auge, dasz, wenn schon der Ton eines lautausgesprochenen Wortes wegen seiner Wirkung Aufmerksamkeit und Rücksicht verdient, die Wirkung ungleich bedeutender sein musz, welche hervorgeht aus der Regelung des Tones, aus der Messung des Klanges, aus dem Masz der Sylben. Denn es leidet wohl keinen Zweifel, dasz die Ordnung allezeit über die Unordnung, das Masz über das Unmasz triumphirt: Ordnung und Masz sind der Geist, welcher über dem Chaos der Materie schwebt, die Naturkraft der Sprache gleichsam regelt, belebt und zur rechten Gestaltung befähigt. Denn indem vom Schaffenden die Form mit dem Gehalt in Eins verschmolzen wird, ist es nicht hinreichend, den Gedanken mit bestimmten Gränzen zu umfassen, welche die Seele festzusetzen für gut findet; sondern auch das Formelle verlangt gleichzeitig eine Beugung unter Gesetze, wenn Beides vollendet sein soll.

§. 26.

Was diese Regelung der Klänge anlangt, könnte Jemand einwendend sagen, der Geist habe damit nichts zu schaffen; allein eine solche Leitung und Beherrschung des Materials erstreckt sich nicht blos auf etwas Aeuszerliches und ist daher nothwendig, naturgemäsz und schön.

Diesz läugnet nur der grosze Haufen, dem die wahre Einsicht in die Welt des geistigen Schaffens abgeht; er urtheilt nach dem Schein, weil er gleichsam an der flachen Küste steht, während das offene Meer, der eigentliche Heerd der Gedanken, mit seinem Ringen und Kämpfen ihm verschlossen ist. Urtheilte er recht, so wäre es überhaupt unnöthig ein Gedicht in Versen zu schreiben, wie sich weiter unten ergeben wird. Eine jede Begränzung dieser Art wäre überflüssig, wenn sie nichts als etwas Aeuszerliches bezweckte; dasz sie mehr zu sagen hat, braucht kaum bewiesen zu werden. Wie die Form im Allgemeinen den Gedanken in derselben Weise umkleidet wie der menschliche Leib die Seele, welche mit Hülfe des Leibes athmet und lebt: so musz sie auch auf die Gestaltung des Gedankens, auf seine Menschwerdung, entscheidenden Einflusz ausüben; wie man die Worte für ihn wählt, so wird er gezeugt sein, dastehn und erkannt werden. Wer möchte mithin bezweifeln, dasz die Ordnung, welche die gewählten Worte regelt, etwas Geistiges sei? Gewinnt sie nicht Einflusz auf die Gestaltung des Gedankens selbst, auf seine innersten Theile, auf seine geheimsten Züge? Ein Garten, dessen Bäume regelmäszig gepflanzt sind, sieht nicht blos anders aus als ein

Geheg, wo Alles wild durcheinander gewachsen ist; es wird vielmehr ein groszer Unterschied sich zeigen in Rücksicht des Gedeihens und Wachsthums der Bäume, wie auch in Rücksicht des Früchtetragens. Wenn diesz im Reich der Natur eine Folge des Maszes ist, so musz auf ähnliche Weise die Messung der Klänge, aus welchen die Worte eines Gedankens bestehen, diesen Gedanken und den Ausdruck, wie er einen Gegenstand versinnlicht, eigenthümlich gestalten, wenden und begaben; sie musz in die Wesenheit des Gedankens eindringen und die geistige Seite desselben berühren. Genug, wir sehen, die Messung bedingt die Vorstellung dessen, wovon die Rede ist, auf ebenso mannichfaltige Weise, als sie selbst mannichfaltig auftritt.

§. 27.

Die Metrik beruht also auf tieferen Grundlagen, als Viele seither geglaubt haben. Die Messung der Worte, welche scheinbar auf die Rinde des Baums sich beschränkt, durchdringt in Wirklichkeit den Strom der Säfte, und wirkt, von der Oberfläche ausgehend, auf das innere Leben ein, welches durch Stamm, Aeste, Blätter und Blüthen webt und waltet. Ihre Macht geht so weit, dasz sie gleichsam den Pulsschlag regeln hilft, der dem Gedanken Leben verleiht.

Nur aus Unkenntnisz der Sache konnte man behaupten, die kunstreiche Regelung der Klänge sei eine oberflächliche Zusammenreihung der Wörter ohne allen Nutzen. Wenn schon der blosze einfache Klang der Wörter eine Bedeutung in Anspruch nimmt, welche der Berücksichtigung des Darstellenden würdig ist, so kann es nicht fehlen, dasz die gemessenen Klänge eine hoch gesteigerte Gewalt besitzen und die Fähigkeit empfangen haben, den Werth eines Wortes in möglichst vollem Umfange geltend zu machen. Es läszt sich nichts denken, was darüber hinausgehe. Das Gepräge ist dadurch vollendet, welches der Gedanke erhält; dieser ist von innen und auszen richtig abgewogen, er lebt verkörpert wie er verkörpert leben soll.

§. 28.

Die ungebundene Schreibart aber tritt vor der gebundenen zurück, weil sie nicht dasselbe Ziel einer vollendeten Messung sich setzt, wie diese; in ihrer Art zwar ist die Prosa, welche gut geschrieben wird, ebenso vollendet, allein sie steht nicht auf der nämlichen Höhe der Vollendung, welche die Poesie einnimmt.

Letztere sucht das Vollkommenste zu erreichen, indem sie jeglichen einzelnen Klang unter gleichmäszige Gesetze beugt, während jene nach einer geringeren und leichter erreichbaren Vollkommenheit strebt, als welche sich nicht darauf einläszt die Freiheit im Einzelnen zu beschränken. Der Prosaiker wirkt gleichsam durch gröbere Striche, der Dichter durch die feinsten Linien, die er auf das genaueste verfolgt, bei jenem ist vieles gleichgültig, bei diesem nichts; jener giebt seinen Gedanken eine genaue und sorgfältige Bestimmung, dieser die genaueste und sorgfältigste, welche bis auf den kleinsten Laut berechnet ist. Genug, dem Dichter schwebt das

höchste Ideal des Formellen vor, wovon er Zug für Zug mit Künstlerhand zu versinnlichen sich bemüht: der Prosaiker kann diesz nicht erreichen, weil er nicht über dieselben Mittel und Kräfte gebietet, und es liegt ihm auch nichts daran.

§. 29.

Alles diesz muszten wir vorausschicken, um die Nothwendigkeit des Sylbenmaszes, wovon der Dichter Gebrauch macht, überhaupt zu beweisen. Kein Zufall nämlich hat den Vers in's Leben gerufen, sondern er entstand durch die Aufgabe der Kunst, diejenige Spitze der Form zu suchen, die auf dem Gebiete der sprachlichen Darstellung zu erklimmen möglich ist, und diese fand sie denn darin, dasz sie die Messung der Klänge innerhalb bestimmter und unüberschreitbarer Gränzen vornahm, einen äuszerlichen Abschnitt suchte und auf diese Weise ein in sich selbst vollendetes Bauwerk hervorbrachte. Diesz wurde Vers genannt und hat für ein Gedicht dieselbe Bedeutung wie die architektonische Säulenordnung für ein Gebäude.

Die Dichtkunst bedient sich einer geschlossenen Form, indem sie im Vers- oder Sylbenmasz, wovon weiter unten die Rede sein wird, eine Fessel umwirft, ohne jedoch mit derselben die nöthige Freiheit aufzuheben, die sie zur Darstellung braucht. Die Fessel der Prosa dagegen bindet den Darstellenden, wie schon oben bemerkt worden, nicht mit gleicher Bestimmtheit, weszhalb ihre Weise die ungebundene schlechtweg heiszt; sie darf das Band ausdehnen und jeden Augenblick mit einem neuen vertauschen, während die gebundene Rede des Dichters auf die strengste Einheit der äuszern Form angewiesen ist: natürlich nur auf die Einheit im Ganzen, weil das vorgeschriebene Masz im Einzelnen, um diesz schon hier zu sagen, eine reiche, oft die reichste und mannichfaltigste Gestaltung mit sich führt oder gestattet. Die rhythmischen Theile der Prosa tragen den Stempel der Messung an sich; diese Messung aber hat sich nicht nach einem abgränzenden, einmal festgestellten Masze gerichtet. Die rhythmische Zeile des Dichters dagegen bildet ein Ganzes, dessen Theile und Umfang nach einem bestimmten Gesetz, von welchem sie nicht befreit werden, ein für allemal bestimmt worden sind. Um noch anschaulicher zu reden, möchte ich sagen, die Form der Prosa gleicht einem groszen seidenen Tuch, welches lose im Wind flattert und durch den Hauch des letztern bald diese, bald jene Gestalt empfängt, je nachdem es von den Lüften ergriffen wird, was auf die verschiedenste Weise geschehen kann. Wenn dieser Vergleich nicht unpassend ist, so dürfen wir unbedenklich die Form, worein der Dichter seine Gedanken hüllt, mit einem weiten seidenen Mantel zusammenhalten. Wie dieser von den Schultern desjenigen, von welchem er getragen wird, über den Leib herabflieszt und die reichsten und verschiedensten Falten wirft, ohne dasz er seine Grundgestalt verändert, wie sehr er sich auch zu erweitern und zu verkleinern scheinen mag: auf ähnliche Weise bietet auch das Versmasz eine kunstvolle Hülle, welche um den Gedanken spielt, ihm Licht und Schatten, Leben und Bewegung verleiht. Das ursprüngliche Masz bleibt immer unverändert; es läszt aber, wie der Mantel, eine Menge Veränderun-

gen auf der ausgebreiteten Fläche zu, gestattet einen bunten Wechsel der Farben, welche das Gewand zieren, und erlaubt mit jeder Wendung, durch die es bewegt wird, einen mannichfaltigen Gedankenschimmer. Ordnung in dem Wechsel, Einheit in der Mannichfaltigkeit, Begränzung in der Freiheit sind die Eigenschaften der strengen Form, welche vorzugsweise die gebundene genannt wird.

§. 30.

Allerdings giebt es Gedichte, welche sich dieser geschlossenen Form entäuszert haben oder welche, mit andern Worten, in Prosa geschrieben sind; Niemand wird ihnen den Werth absprechen, sobald sie wahrhaft poetischen Gehalt ausbreiten. Aber die Art und Weise, wie letzteres geschieht, charakterisirt sie als minder vollkommen oder wenn man will als einseitig vollkommen, weil sie blos von der einen Seite nach dem Ziel der Vollendung steuern, von der andern hinter demselben freiwillig zurückbleiben.

Der Stoff hauptsächlich erhebt sie in das Reich der Poesie, nicht die Verarbeitung, nicht die Ausprägung der Form und die höchste Benutzung des sprachlichen Mittels. Es braucht nach dem, was oben gesagt ist, nicht weiter ausgeführt zu werden, dasz die prosaische Darstellung keinen hinlänglichen Ersatz für die poetische bietet; ein in Prosa verfasztes Gedicht leistet nicht dasjenige, was ein Gedicht leisten soll. So erfüllt ein Roman niemals die Aufgabe, welche ein rhythmisches Werk erfüllt; wenn er sich auch das Höchste vorsetzt, wird er doch allezeit hinter seinem Vorsatz zurückbleiben und gleichsam sich selbst nicht genugthun können. Es ergeht dem Romandichter fast wie dem schlechten Rhythmiker; denn auch dieser bildet die Schönheit, deren Aufgabe ihm vorschwebt, mehr oder weniger mangelhaft aus.

§. 31.

Eine schiefe Bahn vollends schlägt derjenige Prosaiker ein, der, indem er einen dichterischen Stoff bearbeitet, den Mangel einer metrischen Form dadurch auszugleichen wähnt, dasz er seinen Styl höher schraubt und eine sogenannte poetische Prosa schafft.

Schon in ihrem Namen verkündet sie einen ihr Wesen vernichtenden Widerspruch an. Der gute Geschmack musz eine solche Art der Darstellung miszbilligen, welche die Scheidewand von zwei ganz verschiedenen Formen umzustoszen trachtet; sie nimmt von der einen, ohne die andere zu bessern und zu vervollkommnen. Es entsteht im Gegentheil ein Mischmasch, der aller Gesundheit entbehrt. Eine poetische Prosa würde nur in dem einen Falle erlaubt sein und mit Recht auf Geltung Anspruch erheben, wenn es möglich wäre, den Ausdruck in der Prosa zu steigern und poetisch zu färben, ohne dasz zugleich die Wahrheit des Gedankens und die Aechtheit der Empfindung dadurch Schaden erlitte. Auf Unkosten dieser beiden Stücke die Gränzlinie der Prosa zu verletzen, ist das Zeichen eines verkehrten und krankhaften Geschmackes. Selbst hieraus ergiebt sich, dasz die Form nicht blos die Fläche streift, sondern zum Wesen der Darstellung gehört. Das Versmasz ist ein unveräuszerliches Besitzthum der Poesie, der freie Rhythmus gebührt und genügt der Prosa.

§. 32.

Untersuchen wir denn zuvörderst, wie die gemessenen Klänge überhaupt wirken und beitragen, dasz die Gedanken, was die Aufgabe der Dichtkunst ist, das möglichst vollendete Gepräge empfangen, ein Gepräge, welches ohne das Sylbenmasz nicht erreichbar sein würde, wie oben schon gezeigt worden ist und im Verlauf dieser Auseinandersetzung sich mehr und mehr herausstellen wird. Wir behaupten nichts Falsches, wenn wir als etwas Allgemeinstes vorausschicken, dasz das Metrum, wodurch die Sprache des Dichters von der prosaischen Rede entschieden gesondert wird, in allen Fällen dazu dient, den Ausdruck zu heben, zu schmücken, zu veredeln.

Denn dadurch, dasz die Gedanken gemessen einherschreiten, offenbaren sie eine höhere Würde und tragen gleichsam ein Feierkleid, welches sie prachtvoll umflattert. Weiter unten durchforschen wir das mehr in das Einzelne. Denn zunächst entsteht die Frage, ob nicht durch eine solche Steigerung des Ausdrucks die Natürlichkeit leide, ob das Masz nicht etwas Fremdes und Ungehöriges hinzubringe und so zu sagen uns von der Natur entferne. Die Frage hat ihren guten Grund darin, dasz wir sehen und erklären, der metrische Dichter erhebe seine Worte aus dem Gebiet des Gewöhnlichen in das Reich des Ungewöhnlichen. Das Bedenken indessen, das hier erregt wird, ist vollkommen nichtig. Wir beantworten diese Frage mit dem Gegentheil: das Metrum nähert uns der Natur, statt von ihr zu entfernen. Die erste und herrlichste Eigenschaft der gemessenen Klänge nämlich besteht darin, dasz durch dieselben die Empfindungen und Vorstellungen genauer, als im gewöhnlichen Styl der Fall sein würde, bezeichnet werden; wodurch der Nachempfindende den Vortheil erlangt, das Dargebotene genauer und inniger aufzufassen. Denn das Metrum unterstützt die Vorstellung, die bezeichneten oder geschilderten Dinge treten klarer vor den Geist hin, weil sie mit Hülfe der Messung klarer und bestimmter dargelegt werden. Der Dichter wirkt durch den Takt der Worte schärfer auf die Sinne ein und erleichtert das Geschäft des Verständnisses. Weil aber das Masz zu deutlicherer Auffassung einer Schilderung so viel beiträgt, darf man wohl sagen, der Nachempfindende greift tiefer in die Natur hinein oder wird durch den Dichter so nahe als möglich auf die Natur zurückgeführt; und das ist die anerkannte Hauptaufgabe der Kunst.

§. 33.

Das Sylbenmasz ist vor allen Dingen (wie schon Longin anmerkt) ein auszerordentliches Hülfsmittel, Bewegungen jeder Art in den Gemüthern hervorzurufen*). Betrachten wir also eine rhythmische Darstellung von Seiten der Gefühle, welche in ihr zum Ausdruck kommen, so dürfen wir sie in drei Klassen eintheilen: in ernste oder schwere, in schnelle oder leichte, und

*) Aehnlich sagt G. Hermann, Epit. doctr. metric. Lips. 1844. Praef. p. IX: si numeros spectamus, quae res tota ad animos commovendos inventa est.

in ruhige, welche mitten inne stehen. Die gemessenen Sylben richten sich danach und bieten die Mittel zu dieser dreifachen Malerei.

Die deutsche Sprache hat, wie die Sprachen der Alten, zu ihrer Verfügung zwei Klassen von Sylben, deren eine die Längen, die andere die Kürzen umfaszt. Mit diesen begnügt man sich für die Erzeugung einer rhythmischen Darstellung und läszt ursprünglich, um das Masz herzustellen, andere Eigenschaften der Sylben und Wörter unberücksichtigt; man kümmert sich namentlich nicht um den Unterschied, der zwischen langen und langen, kurzen und kurzen selbst stattfindet, um den Unterschied nämlich in ihrem häufig schwereren oder leichteren Gewicht, soweit es die Ausfüllung des vorgeschriebenen Numerus angeht.

§. 34.

Die Haupteigenthümlichkeit der Längen ist, das Ernste und Schwere auszudrücken. Sie liegt auf der Hand, weil die Natur dieser Sylben und ihres Gewichts es mit sich bringt, dasz sie langsamer ausgesprochen werden, indem sie mehr Zeit und Kraftaufwand dazu erfordern als die Kürzen. Was ist also natürlicher als dasz sie recht eigentlich zur Darlegung und Zeichnung ernster Gefühle benutzt werden?

Wenn man mehrere lange Sylben zusammenreiht, tritt diesz unverkennbar heraus; es entstehen alsdann jene gewichtigen Klänge, die viel Aehnlichkeit mit den langaushallenden Tönen der Orgel haben; wie es denn, um diesz vorläufig anzudeuten, eine reiche Anzahl von Maszen giebt, deren charakteristischer Klang, besonders von Seiten der Tonfülle, dem Schall des genannten Instrumentes verwandt erscheint. Wie leicht fühlt man aus folgendem Versanfang die eigenthümliche Wucht, den vorzugsweise ernsten Gang solcher Längen:

Ach, leidvoll, ach schmachvoll liegt dein Freund.

Sie können für sich allein stehen, da die deutsche Sprache nicht unfähig ist, deren eine ziemliche Anzahl hintereinander aufzureihen. Es ist dabei im Allgemeinen ganz gleichgültig, ob sie daktylisch oder anapästisch gemessen werden; ihr Charakter bleibt derselbe: sie treten mit Pomp, mit Nachdruck, Majestät und Würde auf, sowohl im Hexameter als in den Klagetönen der Anapästen, aus welchen bei den Griechen Euripides ganze Gesänge zusammengesetzt hat. Es kann nicht fehlen, dasz auf Gedichte, in welchen sie vorherrschen und die Oberhand über die Kürzen haben, jene Farbe des Ernstes übergeht; der Charakter der einzelnen Längen theilt sich dem gesammten rhythmischen Gebilde mit. Das ist namentlich der Fall mit einigen Hymnen des Pindar.

§. 35.

Wenn die Natur der Längen also den würdevollen Ernst, die Hoheit und Tiefe der Gefühle zu veranschaulichen vorzüglich geeignet ist, so liegt der Schlusz nahe, dasz die Natur der Kürzen sich äuszert im Gegentheil, weil sie gerade die Hälfte der Zeit und Kraft von dem Sprechenden in Anspruch nehmen.

Denn zwei Kürzen tragen, wie eine unwandelbare Grundregel der Zeitmessung feststellt, just das Gewicht einer langen Sylbe aus. Diesz ergiebt, dasz die Kürzen wegen der Flüchtigkeit, womit sie vorwärts sich schwingen, und wegen der Leichtigkeit, womit sie den Fusz aufsetzen, eine Natur haben, welche sie geschickt macht, das Schnelle und Leichte zu zeichnen.

Und diesz ist überall ihr Grundcharakter. Zwar besitzt die deutsche Sprache nicht die Fähigkeit der griechischen und römischen, eine bedeutende Anzahl von Kürzen ununterbrochen aufeinanderfolgen zu lassen oder vielmehr einen ganzen Satz mit lauter kurzen Sylben vorzutragen; ihre Stämme sind durchgängig lang und schwerwuchtig, überdiesz meistentheils mit dem stets verlängenden Sprachaccent ausgestattet, und die Auflösung der Längen*) in Kürzen, wodurch das hellenische Idiom sich auszeichnet, ist ihr entschieden versagt. Indessen dieser Mangel hindert uns nicht in solchem Grade, dasz wir nicht die Haupteigenthümlichkeit der Kürzen in der rhythmischen Darstellung deutlich erkennen sollten. Sie werden, verbunden mit Längen, soweit diesz unumgänglich ist, vorzüglich ihren Charakter offenbaren in daktylischen, anapästischen und choriambischen Gliedern und Reihen; auch bei den Alten sind das diejenigen Rhythmen, in welchen das Wesen der Kürzen gewöhnlich und am häufigsten sich ausspricht. Trotz der Längen, von welchen darin der rasche Strom niedergehalten wird, dasz er sich nicht in vollkommenster Reinheit und Freiheit zeigen kann, empfinden wir beim Vortrage solcher Reihen, dasz durch dieselben der Schwung, die Leichtigkeit, Leidenschaftlichkeit und Raschheit der Gefühle, selbst das Unaufhaltsame und Unwiderstehliche auf eine Weise ausgeprägt wird, dasz die Wirkung nicht nur ohne Mühe verständlich ist, sondern sich auch entschieden und unabweislich aufdringt. Als Beispiel genügt der Anfang von folgender daktylischer Strophe:

Siehe das Opfer, das festlich entglommene,
Höre den Hymnus, an Wendungen reich!

Ganze Gedichte, in welchen die Kürzen auf diese Weise vorwalten, empfangen natürlich den ausgesprochenen Charakter des Maszes der Kürzen; der daktylische Hexameter, lyrische Stellen aus den attischen Poeten und das Gedicht, von welchem die beiden Zeilen eben angeführt sind, spiegeln ihn getreu wieder.

§. 36.

Es ist drittens zu zeigen, wie die Darstellung der ruhigen Gefühle, im Allgemeinen, nicht im Einzelnen, durch das Zeitmasz der Sylben bedingt wird. Eine gleichmäszige Vereinigung von Längen und Kürzen, wodurch die Natur beider gleichsam beschnitten und im Zaume gehalten wird, ein geregelter Wechsel und Austausch dieser beiden Hauptklassen von Sylben verschafft uns einen Rhythmus, dessen Grundcharakter in der Mitte zwischen dem ernsten und leichten Wesen jener sich hält. Durch ihn wird vornehmlich das Milde, Gefällige

*) Wie sie nämlich in der hohen Lyrik der attischen, in der ionischen und äolischen Poesie gestattet ist.

und Anmuthige auf entsprechende ruhige Weise zur Anschauung gebracht.

Dazu taugen vorzugsweise die Reihen, welche aus Jamben, Trochäen und Kretikern zusammengesetzt sind; überdiesz schlieszen sie die Spondeen, Anapästen und Daktylen nicht aus, wodurch, wie gesagt, ein Gepräge entsteht, das keineswegs charakterlos ist. Allerdings tritt die Haupteigenthümlichkeit solcher Klangmessungen nicht so keck und entschieden auf, wie in den beiden andern Fällen; der Charakter derselben ist scheinbar nicht so unabhängig und selbstständig, weil er zur Grundbedingung seines Daseins zwei fremde Naturen hat, die einen vollkommenen Gegensatz bilden und einzeln mehr in das Auge springen. Demungeachtet hat der ruhige Rhythmus, wie wir ihn vorzugsweise nennen wollen, ein leichterkennbares und wohlverständliches Merkmal; er ist, im Gegensatz zu den beiden andern, das vermittelnde Masz und bildet für eine umfängliche und inhaltreiche Darstellung die Grundlage der allgemeinen Rhythmenwelt. Man könnte sagen, er ist das eigentliche Stammmasz, auf welches die andern, in ihrer Art einseitig wirksamen Weisen der Messung zurückgehen. Denn es würde unmöglich oder doch häufig geschmacklos sein, Rhythmen zu Stande zu bringen, in welchen jene beiden Hauptgattungen unvermischt durchgeführt wären: sie müssen sich, wegen der sonderbaren Einförmigkeit, welche daraus entstehen würde, schlechterdings oft untereinander verbinden, wodurch sie mehr oder weniger von ihrem ursprünglichen Charakter einbüszen; auch deswegen besonders, weil die Gefühle und Empfindungen des Darstellers sich mischen, also eine gemischte Darstellung verlangen. Die beiden Hauptgattungen selbst werden, trotz eines Gedankeninhalts, der mit ihrer Natur kämpfte, hier ihren Schwung lähmen, dort ihren langsamen Fuss beflügeln möchte, niemals ganz und gar auf jenen ruhigen Rhythmus herabgestimmt werden können, welcher Ernst und Leichtigkeit verschmilzt, den ersteren bezwingt, die zweite in Fesseln legt; es fehlt daher dem ruhigen Rhythmus nichts zu einer selbstständigen Natur. Sie erhellt aus dem wohlgemessenen, gesetzten, einfachen Schritt, der hin und wieder durch Längen gehemmt, durch Kürzen beschwingt wird, ohne dasz man den einmal eingeschlagenen Hauptgang sehr beeinträchtigt oder stark modifizirt findet. Daher sie nothwendig zur Zeichnung des gemäszigten und beherrschten Gefühls am besten dienen musz; diesz ergiebt folgendes Beispiel von Jamben:

Das ist die schöne Lüneburger Ebene,
Wohin des Rufs Trompete mich von fern gelockt.

Oder eines von Trochäen:

Nimmermehr lasz uns, o Theurer, neuen Fluches Saamen streun!
Allzureiche Thränenernte bietet schon das alte Feld.

§. 37.

Bei dieser dritten Gattung werden die einzelnen lebhafteren Schwingungen des Gefühls durch den eilfertigen Schritt, welchen Daktylus oder Anapäst erzeugt, ebenso deutlich angedeutet, als die tieferen und ernsteren Eindrücke durch den langsameren Gang, welchen der tonschwere Spondeus hervorbringt.

Für den ersten Fall liefert folgender trochäischer Vers den Beweis:

Tretet in die leichten Barken, die der geflügelte Löwe schmückt.

Und folgender aus Jamben:

Der deine Philippiken angehört, Demosthenes.

Wer könnte hier verkennen, dasz „der geflügelte Löwe“ und „deine Philippiken“ einen ganz andern Eindruck auf Ohr und Geist erregen, als wenn im ersten Vers reine Trochäen, im zweiten reine Jamben gesetzt wären? Es würde sogar alles Leben verschwinden und eine prosaische Kälte, der Anschauung ungünstig, eintreten, wenn statt „Philippiken“ blos einfach „Reden“ zur Ausfüllung des Maszes stünde, so gewichtig auch diese Reden des gröszten hellenischen Orators in unsern Augen erscheinen müssen, indem wir uns der Macht erinnern, welche sie auf die Seelen der Griechen hatten. Vertauschten wir an jener Stelle „geflügelte“ auch nur mit „beschwingte,“ so dasz blos ein Daktylus weniger an uns vorüberrauschte, würde der lebendigen Gestaltung des vorgeführten Bildes, welches an das im Winde sich drehende und gefaltete Wimpel mahnt, doch ein fühlbares Etwas abgezogen sein. — Für den zweiten Fall führe ich zuerst diese sechsfüszigen Jamben an:

Kein leeres Wahnbild spiegelt mir diesz Schrecken vor;
Drum bricht ein Sturmwind auf den Geist erschütternd ein.

Dann die Trochäen:

Unversehrt lacht unser Reichthum, doch dem Auge droht Gefahr.
Ward das Reich mit Pest geschlagen? Oder brach Aufruhr herein?

All' diese Spondeen, die an der Stelle von Jamben und Trochäen eingeschoben sind, lassen den Ernst, die Hoheit, den Nachdruck, die Tiefe und Fülle des Ausgesprochenen durchschimmern und legen Zeugnisz von der Stimmung ab, welche den Redenden im Innern beherrscht. Sie sind nichts Kahles, Leeres und Zufälliges.

§. 38.

Wir haben demnach drei Hauptlinien gezogen, die stets in das Auge fallen und mit unverkennbaren Merkmalen durch das gesammte rhythmische Feld hingehen; sie zeigen mit vollster Klarheit, wie die Natur des Rhythmus der Natur des Gedankens zu treuer Bundesgenossenschaft entgegenkommt, wie jener das stoffliche Element der Sprache ordnend beherrscht, dieser durch die Ordnung das rechte Gepräge erhält, durch das rechte Gepräge aber zur rechten Anschauung gelangt. Sie zeigen im Allgemeinen, wie das Schwere dem Schweren, das Leichte dem Leichten, das Ruhige dem Ruhigen in Form und Gehalt zu wechselseitigem Dienst sich anheimgiebt, verschwistert und vermählt.

Dem Zufall ist nichts davon unterworfen, so lange sich der Geist des Darstellenden selbst nicht vom Zufall beherrschen läszt; scheinbar beugt sich zwar das Wort unter das Masz, in Wahrheit aber musz derjenige, der des Wortes sich bedient, das Masz bewältigen und unterjochen. Auch dasjenige, was dabei rein äuszerlich ist, bietet nichts Zufälliges; denn es beruht immer auf den Gesetzen einer

sicheren Zeitmessung und arbeitet für die Melodie. Diese Eintheilung und Auseinandersetzung indessen erschöpft das zweite Gebiet der rhythmischen Klangmessung keineswegs, indem wir hier blos eine einfache Darlegung der drei Grundeigenschaften versuchten, welche die vermittelst der Zeitmessung gesonderten Sylben besitzen, von Einzelnheiten und von einer Betrachtung der verschiedenen Sylbenmasze ganz absehend. Wir gedachten jetzt hierdurch selbst dem Neuling von den Vortheilen des dem Dichter zu Gebote stehenden Rüstzeugs eine günstige Meinung beizubringen, wenn er sieht, dasz die metrische Kunst ihren Flug nicht blos versucht, sondern mit wunderbarer Leichtigkeit ausführt. Das Weitere, das sich an diese im Obigen ausgebreiteten Grundfäden knüpft, mit welchen das Netz der Metrik geflochten wird, eine nähere Schilderung der Vortheile, welche für den Dichter aus der Klangmessung entspringen, und eine zu dem Besonderen herabsteigende Angabe der mannichfaltigen Wirkung, welche die Rhythmik auf Geist und Gemüth hervorbringt, wollen wir im Folgenden darlegen.

Drittes Hauptstück.

Entstehung und Mannichfaltigkeit der Verse. Ihre Melodie und Zusammensetzung aus Füszen. Einflusz des Sylbenklangs, der Cäsuren und Wortformen auf die Versformen.

§. 39.

Es würde nicht der rechte Weg sein, die Kunst des Rhythmus zum gehörigen Verständnisz zu bringen, wenn die Messung der Klänge, nach kurzen und langen Sylben vorgenommen, in das Unendliche fortgeführt würde, ohne dasz man andere Ruhepunkte und Ziele feststellte als etwa die, welche der Sinnabschnitt und das Ende eines Gedankens durch die Interpunktion, wie in der Prosa, schlechterdings verlangte. Es ist die Frage, ob man überhaupt dergleichen Rhythmen verstehen könnte, die zwar aus dem gesetzlich abgewogenen Stoff der Sylben gemacht wären, aber wie ein prosaischer Satz hinter einander hinliefen, einander aufnehmend, empfangend und fortsetzend.

Ein solches unbegrenztes Meer von gemessen tönenden Lauten, wenn es auch allenfalls denkbar ist, würde doch am Ende nichts als ein blindes Chaos sein, ermüden, verwirren und vielleicht nicht einmal auf irgend eine erträgliche Weise zu Stande gebracht werden können. Denn die rhythmische Betonung*) oder der rhythmische Accent, welcher, wie oben gesagt worden, der höhere Leitstern für

*) S. A. Roszbach „Griechische Rhythmik" (Leipz. 1854) S. 22 u. f. Dieser Gelehrte hat es zum ersten Male versucht, „das antike System der Rhythmik in seinem ganzen Umfange darzustellen."

die gemessenen Klänge ist, tritt hierbei hindernd in den Weg, oder vielmehr maszgebend. Dieser Accent duldet keinen gleichsam willkürlichen Strom von Klängen, er regelt und einigt was zusammengehört, und zieht Gränzmarken, über die er nicht hinausgreift, ohne einem neuen rhythmischen Accente Platz zu machen. Blos so viel beherrscht er, als mit Recht zu ihm gehört, und waltet nur so weit, als seine Macht reicht. Es würde daher sehr schwierig sein, diese rhythmischen Accente, welche die geistigen Verklärer des Rhythmus sind, in einem endlosen Meer von metrischen Füszen mit dem Ohr richtig und nach ihrem vollen Werth aufzufassen, wenn auch ihre Auffindung und Bestimmung keine grosze Schwierigkeit verursachen sollte.

§. 40.

Die Melodie, wie nicht zu zweifeln ist, welche durch Eintritt und Stellung der rhythmischen Accente entsteht und bedingt wird, gab die erste und nächste Veranlassung zur Abgränzung der gemessenen Füsze, zur Vertheilung der letztern nach einer bestimmten Anzahl in bestimmte Stücke, mit einem Wort, zum Vers, der dem Messenden ein äuszeres Ziel setzt, einen Ruhepunkt für das Ohr, also auch für den Geist und das Verständnisz in jeglicher Beziehung. Der Vers ist das Gefäsz, welches mit einer gewissen Anzahl von metrischen Füszen ausgefüllt wird; er ist das Feld, innerhalb welchem die Messung der Klänge sich tummelt.

Sein Umfang oder richtiger seine Länge kann sehr verschieden sein, es giebt kein eigentliches Gesetz, welches überall klar feststellt, wo das Ende nothwendig ist, wenn wir blos die äuszerliche Gestaltung berücksichtigen. Das Gehör indessen, welches wiederum auf den rhythmischen Accenten fuszt, entscheidet darüber; doch kann es auch weiter nichts thun als Anstosz nehmen an einer ungebührlichen Summe von Rhythmen, welche an jenes endlose Meer streifen würde. Das Ohr kann höchstens sagen: „so viel vermag zusammen und auf einmal aufgefaszt zu werden, mehr nicht; also musz hier die äuszerste Gränze des Verses sein, eine längere Fortsetzung verriethe die Zusammenhäufung von mehreren Versen oder störte das Verständnisz der Melodie.“ Die Bestimmung der Verslänge mithin bleibt immer etwas subjektiv; es liesze sich nur in sofern ein objektives Gesetz geben: dasz man eine Gränze überhaupt beansprucht und in das Auge fallende offenbare Ungeheuer von Versen abweist. Wie der Dichter nun, um auf die Bildung des Verses zurückzukommen, die einzelnen Klänge abmiszt und zu Gliedern vereinigt, die man Füsze nennt, weil mit ihrer Hülfe die Fortbewegung geschieht, so verbindet er wiederum eine Anzahl von dergleichen Füszen und formt eine Reihe, die er absteckt, um ein Ganzes hervorzubringen, das einerseits die Klänge in eine Gesammtwirkung für das Ohr zusammenfaszt, andrerseits einen Gedanken abgegränzt hinstellt wie ein Oelbild auf einem Stück Leinwand. So gewinnen wir das Versmasz, eine rhythmische Zeile, die recht wohl für sich bestehen kann. Denn jede solche einzelne Reihe ist etwas Vollendetes: sie giebt durch die erwähnte Gesammtwirkung ihrer Klänge eine Melodie, die entschieden und vollständig ist, und umkleidet zugleich einen Gedanken mit einem Gewand, das ihn vollkommen bedeckt,

wie der Körper die Seele. Es kümmert uns vorläufig nicht, ob das kunstreiche Tonstück wiederholt werde und ein zweites, drittes und mehrere sich anschlieszen.

§. 41.

Hieraus leuchtet ein, was schon oben bemerkt ward, dasz jedes Versmasz seine eigene, besondere Melodie haben müsse, wie auch, dasz dem metrischen Dichter ein unendlicher Reichthum von Melodien zu Gebote stehe, unter welchen ihm seine Wahl zu treffen obliegt.

Das rechte Versmasz, die rechte Melodie für seine Gedanken herauszugreifen, ist Sache des Dichters; hierin bekundet er seine Gabe, sein Glück nicht am wenigsten. Denn es giebt Fälle, wo Gedanke und Versmasz nicht recht zusammenzupassen scheinen, sei es dasz der Dichter in der Wahl sich vergriffen oder unfähig gewesen, das gewählte Masz zu beherrschen und zu durchdringen. In diesen Fällen erscheinen Gedanke und Form in einem Widerspruche, der nicht gelöst worden: sie haben sich nicht vollkommen verschmolzen. Weiter unten betrachten wir die Sylbenmasze in Rücksicht ihrer Melodien, doch nur die vornehmsten, weil ihre Zahl zu grosz wäre, um mehr als einen Theil zu berühren; was inzwischen genügen wird, die Bahn demjenigen zu eröffnen, den dieser Nachweis anlockt die rhythmische Kunst weiter zu verfolgen.

§. 42.

Der Schlusz aber liegt nahe, dasz bei dem groszen Reichthum der Sylbenmasze und der durch sie erzeugten Melodien eine Melodie nicht so schön sein kann wie die andere; es wird gute, mittelmäszige und schlechte geben: die eine wird hervorstechen durch Gefälligkeit, Faszlichkeit, Rundung und siegreiche Fluth des Wohlklangs überhaupt, die andere von diesen Vorzügen einen Theil entbehren oder in geringerem Grade damit geschmückt sein.

So gilt der Alexandriner gegenwärtig in Deutschland für einen durchaus häszlichen Vers; obschon nahe verwandt den trefflichsten und wohllautendsten Maszen, stöszt er dennoch jedes Ohr durch Eintönigkeit, die an das langweilige Geklapper einer Wassermühle streift, zurück. Die zwei Hälften, in welche er durch die Pause getheilt wird, sind allzugleichförmig. Es ist also rathsam, dasz ein Dichter darauf sieht, die besten und vollendetsten Masze zu benutzen, wenn es richtig ist, was oben gesagt wurde, dasz man nach dem höchsten Ideale der Form streben müsse, das in einer Sprache ausgebildet werden kann, damit die poetische Sprache eines Volkes nicht hinter ihrer Aufgabe zurückbleibe.

§. 43.

Nachdem früher von der allgemeinen Wirkung der Klangmessung gehandelt worden, müssen wir jetzt den Schritt und Tritt der Füsze, aus welchen das Sylbenmasz besteht und auf welchen es hinwandelt, einer Untersuchung unterwerfen, um

Gelegenheit zu haben, nunmehr die Ausprägung der Empfindungen, der Gefühle und Seelenbewegungen im Einzelnen kennen zu lernen. Wie es kurze und lange Sylben giebt, die, wie wir gesehen haben, einen ursprünglichen bestimmten Charakter besitzen, so giebt es auch kurze und lange Füsze, wenn wir diese freie Benennung brauchen dürfen, deren Natur so beschaffen ist, dasz jeder einzelne nicht nur zur Entscheidung der Melodie des Ganzen beiträgt, sondern auch einen entschiedenen Charakter für sich behauptet und deszhalb befähigt ist, ihn im Einzelnen und Besonderen geltend zu machen.

Hier können nicht alle Versfüsze, die der Metriker kennt oder annimmt, sondern nur die ersten, einfachsten und gewöhnlichsten zur Sprache kommen. Ein Jeder nimmt schon beim ersten Hören wahr, dasz die Klänge dc. Wörter, gegen einander abgewogen, verschieden sich äuszern; bei den einen ist der Unterschied auffällig, bei den andern sticht er weniger ab. Vergleichen wir die folgenden unter einander: Himmlische (Daktylus), Waldnacht (Spondeus), Himmel (Trochäus), Gebot (Jambus), Waizenfeld (Kretikus), Uebergewalt (Choriambus), General (Anapäst) und andere, so spüren wir deutlich, dasz sie nicht gleich viel wiegen, dasz sie verschieden auftreten, theils langsamer, theils rascher vorwärts strebend, theils in entgegengesetzter Richtung ihre Hauptkraft entwickelnd, und dasz die einen auf das Ohr den Eindruck ruhiger Würde, die andern den eines feierlichen Tanzes und Schwunges machen. Noch siegreicher und klarer spräche diese Mannichfaltigkeit der Wirkung sich aus, wenn die deutsche Sprache, wie die der Alten, selbstständige Wörter besäsze, die aus zwei, drei und mehr kurzen Sylben beständen, um den flüchtigsten aller Schritte zu veranschaulichen, den wir, bei dem erwähnten Mangel, nur im rhythmischen Zusammenhange durch Vereinigung der Sylben von zwei oder mehr Wörtern (z. B. lebendige Gesänge, flüchtigere Bewegung, glücklichste der Seelen) anbringen können.

§. 44.

Den Charakter der einzelnen Glieder oder Füsze prüfend, findet man also, dasz der Daktylus leicht und schnell sich fortbewegt, das Flüchtige gleichsam in gesetztem Tone ausdrückend, während der Anapäst Schnelligkeit und Leichtigkeit seines Schrittes bis zum Sturmlauf steigert und über den gesetzten Ton hinausgehend Alles mit sich fortzureiszen strebt, ohne jedoch in ein Uebermasz sich zu verlieren und eine gewisse Würde zu vergessen.

Man empfindet diesz, um die Glieder zu verdoppeln, an folgendem daktylischen Ruf: Himmlische Segnungen, und an diesem anapästischen: O gewaltige That; es wäre überflüssig, mehr darüber zu sagen. Spricht sich doch der nämliche Unterschied fast ebenso deutlich im Spondeus aus, den man zuerst als wirklichen Spondeus, dann anapästisch miszt. Er tönt schwer, kräftig, ernst, würdig und gewichtvoll im Gegensatz zum Daktylus; anapästisch betont, behauptet er diese Eigenthümlichkeit, aber gewinnt eine höhere Strebkraft, dringt vor und möchte gleichsam die Wucht von

sich werfen. Man nehme als Beispiel die langen Füsze: „Sehnsucht zehrt mein Herz auf;“ geben wir ihnen einen reinen spondeischen Lauf, so weht, neben dem Ernst und der Würde, uns der Hauch einer Nothklage und Mühseligkeit fühlbar entgegen: werden dieselben Glieder anapästisch gemessen, so verschwindet, während das ursprüngliche Wesen der Längen verbleibt, dieser schwerklagende Nebenklang und weicht dem Ausdruck der Ungeduld und Leidenschaftlichkeit, welche anstatt zu klagen lieber zu entscheidender That vorschreiten möchte (Sehnsucht zehrt mein Herz auf). In jenem Fall bewegt gleichsam ein mäsziger Luftstrom die Blätter eines Baumes, so dasz sie gelind rauschen; in diesem fährt ein Sturm durch Wipfel und Aeste, der die Blätter zu zerreiszen droht im mächtigen Andrang.

§. 45.

Trochäus und Jambus bewegen sich beide nicht so nachdrücklich als die schon erwähnten Füsze, was selbst aus ihrem geringeren Sylbengewicht einleuchtet. Das Wesen des Trochäus offenbart eine sanfte Schwingung, das des Jamben ein gemäszigtes Vorschreiten: dem erstern fehlt ein Theil von der Kraft des Daktylus, dem andern gleichviel von der Gewalt des Anapästen: beide sind in der Hauptsache sich sehr ähnlich, wie denn auch eine trochäische Reihe sich durch eine Vorschlagsylbe alsbald in eine jambische verwandeln läszt und umgekehrt durch Wegnahme einer Anfangssylbe der jambische Rhythmus zum trochäischen wird.

Merkwürdig ist dabei, dasz zwischen diesen zwei Füszen ein anderes, umgekehrtes Verhältnisz stattfindet, als uns bei dem Daktylus und Anapästen entgegenkam; letzterer zeigte, wie wir sahen, einen mehr lebendigen und gewaltsamer vorwärtsstrebenden Fusz als der flüchtig hinstürzende Daktylus. Denselben Unterschied sollte der Jambus, der sich äuszerlich mehr dem Anapäst nähert, und der Trochäus, der mehr dem Daktylus verwandt erscheint, in ihrem gesetzteren Lauf mit verhältniszmäszig gleicher Stärke kundgeben. Hier aber finden wir im Gegentheil, dasz der Trochäus flüchtiger und leichter hingaukelt als der Jambus, dessen Aufsteigen zwar durch nichts gehemmt ist, aber doch von der raschen Schwinge seines Nebenbuhlers besiegt wird. Am einzelnen Fusze gewahren wir diesz freilich nicht im mindesten, wohl aber deutlich, wenn wir die Glieder vermehren, wie in folgendem Beispiel:

Muthentflammt und kampfgerüstet,

in welchen vier Trochäen ein weit mehr hüpfender und den Boden gewiszermaszen weniger berührender Gang sich entfaltet, als in ebensovielen Jamben, die wir gegenüberstellen:

Wir ziehn zum Kampf gerüstet aus.

In letztern erscheint der Schritt träger, nichtso festlich, eher alltäglich und kaum mit dem dritten Fusz an jenen trochäischen Flug streifend. Dieser Eindruck, von welchem unten, bei der Betrachtung der ganzen Masze, noch ausführlicher die Rede sein wird, hat seinen Grund offenbar darin, dasz die Längen im trochäischen Rhythmus die Kürzen leicht mit sich fortreiszen, wodurch eine Bewegung entsteht, die behender und gleichsam flüssiger ist, als es im jambischen Rhythmus der Fall sein kann, wo vom Leichten zum Schweren fortgerückt wird,

was eine mehrmals erneute und wiederkehrende Kraftanstrengung, ein öfteres Ausholen, wie beim Schwunge einer Geiszel, womit man die jambische Bewegung zu vergleichen pflegt, nöthig macht. Daher die Längen in den Trochäen gedehnt klingen, in den Jamben blos scharf; darauf gründet sich denn die merkbar verschiedene Natur beider Formen, dasz die eine rollt und fliegt, die andere sich fortschwingt und klimmt.

§. 46.

Zwei andere Versfüsze, nicht minder abweichend von den bisher geschilderten, als unter sich selbst verschieden und überhaupt eigenthümlich, sind der Kretikus und Choriambus. Sie stehen zu einander ungefähr in dem nämlichen Verhältnisz, welches dem Trochäus und Daktylus zukommt.

Die Bewegung des Kretikus ist minder rasch als die des Choriambus, von dem man sagen könnte, dasz er aus einer Steigerung des Kretikus hervorgegangen und die vervollkommte Natur des letztern zur Schau trage. Das muthet uns deutlich an, wenn wir folgendes Beispiel von beiden Formen brauchen: Wonnesang (Kretikus) und Wonnegesang (Choriambus); doch tritt dieser Charakter ebenso klar hervor, wenn die Steigerung nicht durch das nämliche Wort geschieht, sondern indem wir gegenüberstellen: „Frohe Lust“ und „lieblicher Tag“, „Mondennacht“ und „Sonnengefild“. Der Kretikus drückt nämlich durch seinen Schritt einen Tanz aus, der durch entscheidendes Uebergewicht der Längen gezügelt ist, daher nicht sowohl rasch und leicht, als würdevoll erscheint. Lebendiger vorwärts eilend, als der gleichmäszig schwere Spondeus, erreicht er doch niemals an Feuer den stets leichtbeflügelten Daktylus, der die Höhen frei durchwandelt, während der Kretikus bei jeder Bewegung, die er in die Lüfte thut, nach der Tiefe seines Ausgangspunkts zurückkehrt und gleichsam lauter kleine sanfte Krümmungen beschreibt. Dasselbe gilt zwar von dem Choriambus, doch weil seine Form sich mehr ausdehnt und namentlich seine erste Länge an Kraft ungleich gewonnen hat, ist sein Schwung bedeutender; er reiszt uns mit leidenschaftlicher, aber dabei anmuthiger Gewalt vorwärts, wie es beim Anapäst der Fall ist, nur dasz der Choriambus mehr Würde als dieser an sich trägt. Ja, sein ganzes Wesen ist Ueberlegung, selbstbewuszte Würde und Feierlichkeit: es giebt keine Form, welche diesz gleich entschieden beurkundete. Er steigt empor und neigt sich wieder herab, wie der Kretikus, doch mit gröszerer Behendigkeit als dieser; daher die Kreise, die er beschreibt, weiter und vollkommener sind, an Gestalt gewissermaszen dem Regenbogen ähnlich. Denn er fliegt aufwärts wie eine emporschieszende Rakete, welche in den Lüften sich entzündet und nachdem sie ihre Kraft im Steigen entfaltet, verzehrt und den für sie erreichbaren höchsten Punkt erreicht hat, auf der andern Seite niedersinkt, oftmals unter silberhellen Gedankenflämmchen dem Boden sich nähernd. Eine solche in ihrer Art einzige Form kann niemals, wie ungebildet auch das Ohr sein möge, ihres Eindrucks verfehlen; grosze Faszlichkeit mit höchster Einfachheit vereinigend, hat sie einen in sich vollendeten Charakter, der überall durchdringt.

§. 47.

Was endlich die Füsze anlangt, die wir nicht anders als in rhythmischer Verbindung von Wörtern betrachten können, den

3*

Pyrrhichius, Tribrachys und Doppelpyrrhichius, so tragen sie das Wesen an sich, das den Kürzen überhaupt anhaftet, das Flüchtige, Leichte und Flüssige, dessen Zeichnung im nordischen Idiom selten möglich ist.

Daher diese Glieder dem deutschen Laut gleichsam nicht angeboren sind; sie bleiben ein charakteristisches Eigenthum des Südens, unter dessen hellem Himmelsraum das Zarteste, Feinste und Weichste gedeiht. Wo sie aber in kühneren Rhythmen bei uns ermöglicht werden, zeigen sie eine fast fieberische, zitternde Bewegung der Gefühle, ein innerliches Erbeben mit solcher Stärke an, dasz die daktylische oder anapästische Bewegung hierdurch weit übertroffen wird.

§. 48.

Ihnen gegenüber tritt besonders der volltönige Molossus, den Spondeus an Kraft durch drei lange Sylben überbietend; er schreitet daher noch langsamer vor, kaum bewegt er sich noch, niedergedrückt durch die eigene Wucht.

Seine Natur liegt zu Tage, er hat den allgemeinen Charakter der Längen, wovon wir oben gesprochen; man erkennt ihn hinreichend an den Beispielen: Seedampfschiff, Nordnordwest, Felseiland, welche Versglieder wie Marmorblöcke, dem Vorwärtsstrebenden mühevoll zu überwinden, sich entgegenstellen. Sie sind überall, wo sie zur Anwendung kommen, von gewaltigem Nachdruck, indem sie das Prachtvolle und Majestätische, die Tiefe der Gefühle, die Feierlichkeit der Trauer wie der Freude mit starkem Wogenklange vor die Seele führen, wie ein Strom, der sich reiszend abwärts ergieszt.

§. 49.

Der schwächlichste Fusz, um ihn nicht zu übergehen, ist der Amphibrachis; er besitzt einen zweifelhaften, sich verschleifenden, weder zum Flüchtigen, noch zum Schweren entschieden neigenden Tonfall, wie man aus den Beispielen gewahrt: G e w a l t e n, b e g l ü c k e n, e n t f l a m m e n, v e r w i n d e n.

Seine Natur ist halb und halb prosaisch, was sich deutlich ausspricht, wenn mehrere Glieder, statt daktylischer Füsze, hintereinander folgen, was einen etwas gelähmten Gang herbeiführt. Sein Charakter dürfte jedoch geeignet sein, das Schwebende zu versinnlichen, das Ungewisse, das Unentschiedene, wie es mit jedem halben Charakter der Fall zu sein pflegt.

§. 50.

Ungleich kräftiger tritt der Fusz auf, dessen Form an den Amphibrachis zunächst sich anschlieszt, der Bacchius, aus einer Kürze und zwei Längen bestehend, als: G e w a l t t h a t, G e s i c h t s k r e i s, d e r F e s t p o m p, d i e W a l d n a c h t.

Mit der Weichheit verbindet er ein gut Theil von Kraft und Wohllaut; sein Wesen athmet etwas Melodisches und zum Gesang Hinneigendes, sein Schritt ermangelt nicht der Würde, indem er sehr

gemessen und nicht ohne Nachdruck vorwärts strebt. Charakteristisch an ihm erscheint das Bedeutungsvolle, das er durch diesen würdevollen Schritt gleichsam ankündigt; es ist als ob er durch das Nachtönen der zwiefachen Länge die Aufmerksamkeit erregen und auf irgend ein neues Ereignisz richten wolle oder etwas Geschehenes rathschlagend betrachte.

§. 51.

Von zusammengesetzten Gliedern verdienen eine vorläufige Erwähnung der Antispast und der Dochmius; sie gehören mehr in einen folgenden Abschnitt, namentlich der letztere, der häufig eine rhythmische Zeile, einen Vers, für sich ausmacht. Weil diese Füsze aus entgegengesetzt betonten Gliedern gebildet sind, brechen sie sich gleichsam in sich selbst und widerstreben sich im Schritt; also sind sie vorzugsweise geeignet, den Wechselstreit der Gefühle und die Stösze der Leidenschaften zu malen.

Man sieht ihr Gegentonspiel aus den einfachen, wie zusammengesetzten Beispielen: Gewaltthaten (Antispast), Gemüthsungeduld (Dochmius), der Mond leuchtet, der Gott wandelt frei. Sie haben also den Charakter des Gebrochenen an sich; sie stürmen nicht vorwärts, ihre Bewegung ist gehemmt durch Widerstreit: sie dehnen sich mehr aus, indem sie ihre Kraft entwickeln, und werfen allen Nachdruck auf sich selbst, was besonders vom Antispast gilt. Denn der Dochmius, um eine Sylbe länger, thut zugleich einen Schritt vorwärts, nicht ohne Beschwer und würdevoll: er erobert sich gleichsam ein Feld, wo er seine Gewalt ausbreitet. Beide Füsze scheinen daher ihrer Natur nach bestimmt, das Ringen und Kämpfen der Seele, den Widerstreit und Widerstand zu veroffenbaren; was schmerzlich ist und Klage erweckt, ergieszt sich durch diese Formen wie ein Strom über Felsen.

§. 52.

Bedenkt man demnach die Mannichfaltigkeit der rhythmischen Glieder, von welchen wir eine ziemliche Anzahl im Obigen zu beschreiben versucht haben, die Verschiedenheit ihres äuszerlichen Baues, der das innere Wesen bedingt, ihres Ganges und theils mehr, theils weniger ausgesprochenen Charakters, so wird man sich vorstellen können, wie zahlreiche Mittel und Wege dem metrischen Dichter zu freier Benutzung geboten sind. Es liegt ihm ob, dieser Grundformen sich zweckmäszig und mit Weisheit zu bedienen; ein zufälliger Gebrauch derselben aus Unkenntnisz oder Nachlässigkeit hiesze nichts Anderes als mit Dingen Scherz treiben, die für den Ausdruck des Gedankens von ernster Bedeutung sind und deren Verachtung augenblicklich sich rächt.

Denn auch die Eigenschaften, die wir ihnen beigelegt haben, sind nicht zufällig, dasz man sie unbeschadet der Sache verkennen, vertauschen und beliebig verwechseln dürfte: sie beruhen auf der Natur dieser Rhythmen und sind ihnen eingepflanzt wie dem Apfel-

baum die Nothwendigkeit, Aepfel zu tragen. Ja, nicht einmal aus dem stehenden Gebrauch dieser Formen, der doch allezeit viel bestimmen hilft, haben wir den obengeschilderten Charakter abgeleitet; vielmehr eben dieser Charakter beherrschte, entschied und regelte den Gebrauch, die Bestimmung und Verbindung der verschiedenen Füsze zu den vielfachsten, eine rhythmische Reihe oder Vers genannten harmonischen Gefügen. So frug bei den Hellenen der erste wahre Dichter das Ohr um die Wirkung der einzelnen Formen; er fand den in ihnen liegenden Begriff und verliesz ihn so wenig wieder als die nachfolgenden Poeten, welche die Rhythmik höher und reicher ausbildeten.

§. 53.

Es könnte zwar überflüssig erscheinen, dasz wir bemerken, ein willkürlicher Gebrauch und Vertausch der Füsze sei nicht zu gestatten; so wenig als der Komponist, könnte man sagen, eine solche Gesetzlosigkeit sich zu Schulden werde kommen lassen, dasz er die musikalischen Takte blind zusammenwürfele, ebensowenig dürfe man diesz von einem Künstler erwarten, der die Sprache nach Klanggefügen theile und abschätze. Aber diese Voraussetzung trügt und unsere Bemerkung verdient so lange mit Nachdruck hervorgehoben zu werden, als man, wie in Deutschland fast immer geschieht, die Musik der Sprache nicht mit derselben Genauigkeit behandelt wie die Töne der Polyhymnia; natürlich aus der irrigen Meinung, die Sprache erlaube gröszere Freiheiten, der Gedanke verzeihe und fordere sogar etwas Loses, damit ihn keine knechtische Fessel unterjoche, schwäche und verbilde.

Kurz, einer Verkünstelung glaubt man durch eine Art Geringschätzung gegen den Rhythmus vorzubeugen, während unter dem streng beobachteten Ebenmasz die Naturwüchsigkeit der Gedanken leide: ein Irrthum, welchen die Stümper vornehmlich sich zu Nutze machen. Wir haben bereits gesehen und werden noch weiter unten entwickeln, dasz durch die Sorgfalt in der Rhythmik gerade das Gegentheil von Verknechtung, Abschwächung und Verbildung erzielt wird. Wie sollte es auch möglich sein, die rechte Musik zu erzeugen und des Gedankens Gestalt zu vollenden, wenn plötzlich rhythmische Glieder fehlen, plötzlich welche überschüssig auftreten, und wenn man es unter anderm für gleichgültig hält, einen Trochäus zu setzen, wo der Spondeus oder Daktylus erforderlich ist, einem Daktylus Raum zu geben, wo der Kretikus oder Choriambus Platz nehmen musz, und vollends statt des Jamben, was man alle Tage sieht, den schnurstracks entgegengesetzten Fusz, den Trochäus, zum Stellvertreter zu wählen? Gesetzwidrige Rhythmen können nie für gesetzliche gelten; sie bewirken Klangwidrigkeiten, welche den Strom der Rede brechen und lähmen, dadurch den Ausdruck der Seelenbewegung verdunkeln und die Harmonie des Einzelnen wie die Melodie des Ganzen stören und verletzen; denn eines folgt aus dem andern nothwendig. Im Verlauf unserer Darstellung wird sich diesz mehr und mehr bestätigen.

§. 54.

Wie viel aber die Sorgfalt ausrichte, welche die möglichste Reinheit, Rundung und Vollendung des Rhythmus aufrecht er-

hält, wollen wir an einem kurzen Beispiel untersuchen, wobei es uns jetzt auf nichts weiter ankommt, als mit wenigen Strichen darzuthun, welche Mittel der rechte Gebrauch der oben geschilderten metrischen Füsze dem Dichter an die Hand giebt. Wir gehen absichtlich bis auf Klopstock zurück, den allerersten deutschen Metriker, der blos antike Vorbilder hatte und noch mehr nach dem Gefühl, als mit sicherem Bewusztsein die Sprache handhabte; er singt im ersten Buche seines Messias:

— — — Schon sink' ich vor dir in niedrigen Staub hin,
Lieg' und bet' und winde mich, Vater, im Todesschweisze.

Hier zeichnet der Gründer der neuhochdeutschen Poesie den Zustand des am Oelberg leidenden Erlösers: die körperlichen Kräfte schwinden ihm bereits, er nimmt seine Zuflucht zum Höchsten, den er seinen Vater nennt. Der erste flüchtige Daktylus: „sink' ich vor" drückt das Fallen aus, der Messias neigt sich auf das Knie; der zweite Daktylus: „niedrigen" verstärkt diesz, indem er anzeigt, er neige sich tiefer, und der schlieszende erste Spondeus: „Staub hin" versinnlicht durch seine Ruhe, dasz die Bewegung vollendet ist, dasz der Erlöser am Boden ruht. Wird nun Klopstock den folgenden Vers mit Daktylen eröffnen, um die Mattigkeit des Heilandes in seiner Stellung anzudeuten? Nein, er hat sich zu diesem Zweck eines doppelten Spondeus: „lieg' und bet' und" bedient, der langsame schwere Ton der vier Längen veranschaulicht die aufs höchste gesteigerte Rathlosigkeit, aber auch die Inbrunst des Gebetes und den Kampf der Brust, welcher den Ruhenden fast der Sprache beraubt. Durch den leichten Ton der Daktylen wäre diesz nicht erreicht worden, sie hätten im Gegentheil eine neue lebendige Regung bezeichnet, ein weit geringeres Ergriffensein, eine gröszere Stärke, als der Hingesunkene in diesem Augenblicke besitzen konnte: sie hätten also gegen die Natürlichkeit der Gefühle verstoszen. Hierauf aber folgen zwei Daktylen: „winde mich, Vater, im"; der Dichter wählte sie mit Sorgfalt, um den Versuch auszudrücken, den der Heiland macht, um aus seiner Erschöpfung sich zu ermannen. Der Gebeugte richtet den Leib während des lebendigeren Tones dieser Glieder halb empor, was man deutlich zu sehen glaubt: so nachdrücklich wirkt vornehmlich der zweite Daktylus, während der Begriff, der im Zeitwort winden liegt, das Ringen und Wenden des Körpers und des Hauptes darthun hilft. Es wäre unmöglich gewesen, das Nämliche mit Spondeen zu bewirken; selbst ein einziger Spondeus hätte hier Eintrag gethan, weil der eine Daktylus nicht genügt hätte, um den Ausdruck dieses Emporraffens vollständig und in rechter Weise zu geben. Der Schlusz des Verses zeigt dem Hörer, dasz der Messias aufs neue hinsinkt und seine Ohnmacht fortdauert, trotzdem dasz das Trochäenpaar: „Todesschweisze" an rhythmischer Schwäche leidet. Wie hieraus deutlich wird, fühlte schon Klopstock sehr tief, wie reiche Vortheile aus einer weisen Benutzung der rhythmischen Glieder entspringen. So kurz diese Probe ist, läszt sie doch schon ahnen, dasz die Mannichfaltigkeit der Formen, innerhalb gesetzlicher Schranken, einen Ozean eröffnet, dessen Gewässer in den buntesten Farben schimmern. Wenige Wogen rollten an dem Auge des Lesers vorüber, ohnehin von der einfachsten Art, ein Beispiel von der Wirkung des Spondeus und Daktylus; je weiter die Blicke vordringen, desto reizender wird das Schauspiel erscheinen, das die Genien der Kunst vor dem Geist aufführen.

§. 55.

Dazu kommen aber noch drei Stücke, welche auf diesen Charakter der rhythmischen Füsze von Einflusz sind und bei ihrer Zusammenreihung sich bemerklich machen: der Klang der Sylben, den sie abgesehen von der Länge und Kürze ihres Zeitmaszes besitzen, die Einschnitte der Wörter, die bei der Verbindung zum rhythmischen Fusz hervortreten oder fehlen, und der Zuschnitt, die Gestalt und Folge der Wörter überhaupt.

Diese drei Dinge müssen in einige Aufmerksamkeit gezogen werden, ehe wir zur Betrachtung der Versmasze selbst übergehen, damit die Vorbereitung möglichst vollständig sei, die zu diesem Uebergange nöthig ist, und gleichsam nichts zur Einsicht in die Farbenmischung fehle, welche zur feinen Schattirung der rhythmischen Gemälde beiträgt. Denn durch Ton und äuszerliche Beschaffenheit der Wörter ändert sich zwar nicht die Grundform der rhythmischen Füsze, aber sie erhält eigene Eindrücke und gestaltet ihre Züge ewigen Wechsels um, wie ein Baum seine Blätter.

§. 56.

Was also erstens den Sylbenklang betrifft, so haben wir im Obigen die allgemeine Grundregel beibehalten, nach welcher die Sylben vom metrischen Dichter so bestimmt werden, dasz blos ihre Länge oder Kürze in Betracht kommt, wenn man rhythmische Glieder und Reihen zusammensetzt. Diese Messung, wie einseitig sie sich für den ungeübten Leser herausstellen mag, musz dennoch die Grundlage bleiben, auf welcher Takt und Gefüge ruht: sie bildet das durchgreifende Element, das alle Sylben einem gemeinsamen und einfachen Gesetz unterwirft, eine unwandelbare Ordnung erhält und jedem Zweifel über das Masz des einzelnen Lautes, jeder Willkür in der Behandlung von Seiten verschiedener Köpfe siegreich vorbeugt.

Mit Ziffern verglichen, steht die lange Sylbe als eine Zwei da, die kurze als eine Eins, während festgestellt ist, dasz zwei Kürzen das Gewicht einer Länge austragen, so dasz sie für letztere überall eintreten dürfen, wo ein Wechsel erlaubt ist. Mit Noten verglichen, gilt die Länge einen vollen Takt, die Kürze einen halben. Diese mechanische Berechnung hält die metrische Kunst fest, obgleich auf diese Weise die lebendige Sprache anscheinend so behandelt wird, als ob sie ein todter Stoff sei, der sich fügen müsse, wie der Marmor dem Bildhauer. Die Kunst musz mit solcher Entschiedenheit verfahren aus den obenangeführten Gründen; sie darf aber mit dieser Strenge verfahren, so lange sie nicht wirklich mit Blindheit über das Leben hintappt, das der Sprachstoff äuszert. Diesz spricht sich darin aus, dasz weder die Längen unter sich gleich lang, noch die Kürzen unter sich gleich kurz sind, sondern mit verschiedener Stärke auftreten, des rhythmischen Accentes nicht zu gedenken, der neue Kraft hinzubringt. Gewisse Metriker daher, welche diesen Unterschied bemerkten, geriethen wie schon Klopstock auf den Gedanken, die gewichtigeren Längen mit dem Namen „Ueberlängen“ zu belegen, ohne jedoch auf den Einfall zu kommen, den leichteren

Kürzen einen ähnlichen Titel zu geben, der etwa „Unterkürzen“ hätte lauten müssen. Manche gingen so weit, diesen sogenannten Ueberlängen ein solch erhöhtes Gewicht beizumessen, dasz sie glaubten, es sei entsprechend, drei Kürzen zur Ausgleichung mit einer Ueberlänge anzunehmen. War diesz ernstlich gemeint und gab man dieser Neuigkeit Folge, so konnte es nicht fehlen, dasz Verwirrung in das Reich der Metrik gebracht wurde; und man sieht schon daraus, wie nothwendig die Aufstellung jenes allgemeinen Grundgesetzes war, das dergleichen subjektiven Meinungen einen Riegel vorschieben sollte. Auch die Griechen und Römer, wie wir aus der sorgfältigsten Untersuchung sehen, erkannten trotz ihres feinen Gehöres aus dem Wald der langen Sylben nirgends solche Stämme heraus, die an und für sich eine so bedeutende Wucht an den Tag gelegt hätten, dasz ihnen der volle Takt derselben um einen halben schwerer erschienen wäre als an andern Längen. Ich sage „an und für sich“, und meine das Gewicht, das ihnen gleichsam von Haus aus anhaftet; denn derjenige Theil der Schwere, der hinzutritt durch die Aussprache, den Accent und die Stellung im Verse, musz als ein zufälliger angesehen werden, der so verschieden ist und mannichfaltig, dasz er einer sicheren Berechnung in den tausend einzelnen Fällen nicht unterliegen könnte. Uebrigens bedarf es bei solcher Entschiedenheit der Grundregel kaum der Bemerkung, dasz die sogenannten mittelzeitigen Sylben, jene, die zwischen Länge und Kürze schwanken, jedesmal durch den Rhythmus (bei ihrer Einreihung in das Gefüge) ihre Geltung entweder als Längen oder als Kürzen empfangen müssen.

§. 57.

Es wird aber die Aufgabe des Metrikers sein, darauf zu sehen, welchen Unterschied Sylben, die durch Schwere oder Leichtigkeit hervorstechen, bei der Bildung des Fuszes an den Tag legen: welchen Vortheil die gröszere Stärke oder Schwäche einer Sylbe in die Wagschale der Form wirft. Es macht sich namentlich bei dem verschiedenen Gewichte langer Sylben das Leben der Sprache laut, das durch die Stimme neben der Messung hinläuft, auszer dem Gesetze steht und sich bald verstärken, bald beschränken läszt, wie es der Begriff, das Gefühl und die Seelenbewegung überhaupt im einzelnen Falle mit sich bringt; und das soll der Dichter allerdings nicht achtlos übergehen, wenn er rhythmische Glieder und Verse bildet.

Es giebt bekanntlich lange Sylben, deren Länge gedehnt klingt, wie in „gebet“ von geben, oder scharf, wie in „Gebet“ von beten. Andere zeichnen sich durch tieftönige Vokale aus, wie in „Stosz“, „Uhr“, „Saal“, andere durch flachtönige, wie in „Stich“, „Brust“, „lasz“, „Ort; ein Unterschied offenbart sich selbst in gedehnten Längen, indem die Länge in „jagte“, „saugte“, „rufte“ nicht solchen Umfang besitzt wie die von „jug“, „sog“, „rief“; und in scharfen, wo die Länge von „Geruch“, „Gebiet“, „empfahl“, „Gewühl“ gedehnter lautet als in „Gerücht“, „erklang“, „erschlosz“, „Gefild“. Manche Längen scheinen sogar durch ihren häufigen Gebrauch an Gewicht zu verlieren, wie „gib“ von geben, „hat“, „wird“, „ist“, „war“, „will“, „soll“, zumal wenn sie tonlos stehen; andere dagegen gewinnen durch Konsonantenreichthum, wie „Schwert“, „Landschaft“, „Schwarm“,

„Wurm“, „Thurmknopf“, „Tanzfestschritt.“ Was die Kürzen aber anbelangt, so findet man im Deutschen häufig, wo nicht durchgängig, dasz die mit dem Vokal e gebildeten Vorsetzsylben und Endsylben flüchtiger sich anhören als die mit den übrigen Selbstlautern; einen ähnlichen Unterschied bewirkt die gröszere oder geringere Zahl der Konsonanten, die man in den Kürzen antrifft, wie die Endung in Gabe, geben, Waare, Sonne matter und leichter tönt als die in wandeln, ackern, ordnend, füttert.

§. 58.

Selbst die Stellung der Längen und Kürzen in den rhythmischen Gliedern, besonders aber die der mittelzeitigen Sylben, deren Einreihung jedesmal ihre eigentliche Quantität erst zur Entscheidung bringt, verdient eine sorgfältige Beachtung von Seiten des feinen Metrikers, der nicht die Meinung hegt, er bearbeite einen stets gleichen, regungslosen, todten und grobkörnigen Stoff.

Die Aufmerksamkeit des Gehöres berücksichtigt den Einflusz der Stellung, um die Frage zu lösen, ob der Klang einer Sylbe begünstigt, beeinträchtigt oder behauptet ist: das feine Ohr wird nicht gestatten, dasz das Gewicht einer Länge durch falsche Stellung allzuhoch gesteigert oder allzutief gedrückt und auf die Seite geschoben werde, dasz der flüchtige Ton einer Kürze zu hart und gleichsam gezerrt klinge, und dasz eine mittelzeitige Sylbe durch den Gang des Verses Miszklang errege, indem sie zur stärksten Länge hinaufgeschraubt wird. Schon der allgemeine Wohllaut gebietet, darauf Rücksicht zu nehmen.

§. 59.

Alle diese Tonverschiedenheiten, die noch vielen Stoff zur Besprechung liefern könnten, üben Einflusz nicht nur auf den rhythmischen Fusz, sein Gepräge und seine Wirkung, sondern auch auf den Vers, seine Melodie, seinen Sang und Klang. Der Nachtheil wie der Vortheil dieses Einflusses wird sich denn auch in Rücksicht der Gedanken und dessen, was der Poet überhaupt darstellen will, mit starken Zügen offenbaren: er ist nichts Gleichgültiges auf dem durchsichtigen Spiegel der Form. Stärke und Fülle unter anderm, Sanftes und Weiches, Schroffes und Gewaltiges helfen selbst die äuszeren Klänge der Wörter, welche der mannichfaltige Schatz der Sprache wie ein ewigströmender Quell darbietet, entsprechend durchbilden, wenn sie diesen Eigenschaften möglichst entsprechend gewählt werden.

Für Stärke und Fülle also geziemt der stark und volltönende Klang, für Sanftes und Weiches der sanfte und weiche Laut, für Schroffes und Gewaltiges das rauhere, bald durch Vokale, bald durch Konsonanten beschwerte, selbst im äuszeren Umfange gröszere zusammengesetzte Wort; und so eignet sich für vieles Andere immer derjenige Schall, der zur angeschlagenen innern Seite im nächsten Verhältnisse steht, um den vollkommensten und natürlichsten Einklang zu bewirken. Auch hierin musz dem Zufall sein Spielraum

möglichst beschränkt werden, weil von der Aufmerksamkeit, mit welcher der Geist des Dichters darüber wacht, die harmonische Durchdringung der Darstellung in soweit abhängt, als Versäumnisz in diesem Stück entweder einen Widerspruch zwischen Form und Inhalt zuwegebringt, der geradezu den Stümper verkündigt, oder doch der reinen Verklärung des Gedankens nachtheilig ist.

§. 60.

Denn bei Vernachlässigung dieses Tonausdrucks und bei mechanisch einseitiger Durchführung der Messung, vernimmt man blos den Schall, welcher die Zeit der Sylben anzeigt, aber nicht den mannichfachen silberhellen Klang der Glocke, welchen die lebendige Sprache anschlägt.

Eine Menge metrische Dichter und Uebersetzer waren daher nicht im Stande, die Gegensätze des Starken und Sanften, des Schroffen und Weichen, des Leichten und Schweren durchzubilden: das Gefällige, das Anmuthige und Schöne verbarg sich in ihrer Darstellung wie in einem undurchdringlichen finstern Urwalde; wie ihre Messung mechanisch war, so ward auch ihr ganzer Styl mechanisch, frostig und starr. Die Schönheit der Gedanken erschien gleichsam verzaubert in einen häszlichen zusammengeschrumpften Leib mit tausend Gebrechen. Prüft man die letzten Arbeiten von Vosz, der sich mehr und mehr von der Bahn der Natürlichkeit verlor, so wird man diese Schilderung keineswegs übertrieben finden; und Vosz war noch einer der besten Arbeiter. Das Masz der Unnatur schöpften diejenigen voll, welche wie Solger in seinem Sophokles dem deutschen Verse den antiken Tonfall und Wörterzuschnitt aufzunöthigen anfingen, den Sinn hintansetzend, wenn sie nur das Sylbenmasz pomphaft ausfüllten.

§. 61.

Derjenige Dichter indesz, der die Klänge nicht blos regelt, sondern auch ihrer sonstigen Beschaffenheit nachlauscht, offenbart sich als einen rhythmischen Meister, der wie in allen Stücken so auch hierin das Rechte erstrebt und der Vollendung sich annähert. Ein kurzes Beispiel möge die Wichtigkeit dieses Punktes für die metrischen Füsze darthun; Platen schildert den rauhen Winter im Norden, welcher durch grauses Windestoben alle Poesie verscheuche, und fährt dann fort:

Deszhalb vergieb dem Dichter auch,
Gewöhnt an jenen Zephyrhauch,
Der lieblich tändelt um Neapel,
Wenn er, auf dein verehrt Geheisz,
Bei diesem wilden Schneegeflocker,
Als eingepferchter Stubenhocker,
Nichts beszres dir zu sagen weisz.

In den rhythmischen Füszen der dritten jambischen Zeile finden wir nicht allein die Messung untadelhaft, sondern auch die Klänge der Füsze so gewählt und beachtet, dasz sie das linde Wehen und den leichten Tanz des Windes unübertrefflich wiederspiegeln. Die Glieder sind rein jambisch gehalten, das Flüchtige melodisch ausführend; aber diesz langte nicht zu, um die Eigenschaften des Zephyrs

zu umfassen: der Dichter brauchte solche Worte, die durch den Wechsel der Vokale sowohl als durch die wohltönendsten Konsonanten die Beschaffenheit der mit diesem Winde verbundenen Reize versinnlichen halfen. Dadurch und indem der Begriff, der in den gebrauchten Wörtern liegt, hinzukommt, ist der Eindruck so gereinigt, so entschieden und bezeichnend geworden, dasz wir das wonnige Kosen des Zephyr um unsere Wange her zu fühlen glauben. Das Ganze dient zum Beweise, dasz der tiefe Eindruck auf die Seele, wenn er ein wahrhafter ist, selbst durch das äuszerliche Gepräge der Worte sich Luft zu machen vermag. Wie hier das Anmuthige und Sanfte glänzend und siegreich wiederscheint, so wird anderwärts das Groszartige Furchtbare, Harte, Dunkle, Helle und unzähliges Andere zur deutlichsten Anschauung erhoben werden können, indem man dasjenige Gewicht der Klänge, das metrisch sich nicht berechnen läszt, sowie die Art der Töne mit Sorgfalt in Anschlag bringt.

§. 62.

Das zweite Stück, welches auf die metrischen Glieder von Einflusz ist, war das, welches auf den Einschnitten*) beruht, die von Seiten der Wörter in ihrer Verbindung zum rhythmischen Fusze gemacht werden: sie scheinen gleichgültiger Natur, aber in der That gewinnen sie Geltung, da sie sehr mannichfaltig sind. Ein Versglied nämlich tönt ganz anders, wenn es aus Einem Worte geformt ist, als wenn mehrere Wörter zur Zusammensetzung eines Fuszes verwendet werden.

Im erstern Falle hört es sich geschlossen und rund an (z. B. der Choriambus: „Heiligenschein“), im zweiten dagegen fühlt man die Trennung heraus, welche bei der Verflechtung der einzelnen Wörter bleibt, weil zwei und mehrere Wörter niemals so schnell und zusammenhängend ausgesprochen werden können, wie zwei, drei und mehr Sylben des nämlichen Wortes (z. B. der Choriambus: „Zeuch in die Schlacht“). Ein Unterschied ferner gründet sich darauf, ob der Einschnitt in die Mitte des Fuszes trifft, ob er nach der ersten oder zweiten Sylbe stattfindet, ob er vor der letzten eintritt, ob eine Interpunktion solche Theilung des Fuszes noch bemerklicher macht; selbst die Stelle des Verses, in welcher ein rhythmisches Glied zerschnitten oder ungetheilt gefunden wird, verdient grosze Beachtung, weil hier und da der Einschnitt ungewöhnlicher ist, also auch eine ungewöhnlichere Wirkung hervorruft. Alle diese Kleinigkeiten, von welchen zum Theil der mannichfaltige Wechsel herrührt, der in einem Versmasz gestattet ist, gehen über dem Spiegel des Rhythmus nicht spurlos vorüber.

§. 63.

Obschon das ursprüngliche, zum Grunde liegende Masz unverändert bleibt, wie das tiefe Bett des Meeres, das selbst im gewaltigsten Sturme regungslos verharrt, so verursachen diese Einschnitte dennoch gleichsam unzählige über die Fläche sich

*) Durch die Cäsuren, sagt M. Carriere (a. O. S. 96) erreicht die Poesie ein Aehnliches wie die Musik durch Verschleierung des Taktes, wenn die Noten, auf welche dieser den Nachdruck legt, für den Fortgang der Melodie minder bedeutend sind als andere die an zweiter oder dritter Stelle stehen.

ergieszende Wellenschäume, welche die Gestaltung der rhythmischen Gliederung bedingen, die Fluth aufhalten oder irgendwie beleben und kräuseln.

Sie pflegen ebenfalls auf die Messung der Klänge einen nicht meszbaren Einflusz auszuüben, der seine Macht auf die feinen Adern der Gedanken erstreckt; denn ein jeglicher Hauch, der die äuszere Form streift, bewegt zugleich den innern Pulsschlag mit unsichtbarer, doch nicht wirkungsloser Gewalt. Daher wir denn auch das Farbenspiel, welches die Einschnitte in den Versfüszen hervorbringen, nicht der Herrschaft des Zufalls schlechthin überlassen dürfen.

§. 64.

Das dritte Stück, der Zuschnitt, die Gestalt und Folge der Wörter, knüpft sich an die beiden obigen. Einsylbige Wörter werden, wie besonders aus dem zweiten Stück hervorgeht, einen andern Ton der rhythmischen Gliederung erzeugen als mehrsylbige und umfangreiche: jene brechen gewissermaszen, diese steigern den Klang.

Die Gestalt der Wörter also trägt zur feineren Bestimmung des Charakters bei, der dem rhythmischen Fusz anhaftet, von seinem Bau überhaupt abhängig ist und vorzüglich dann lebhaft hervortritt, wenn eine Reihe von Füszen gebildet wird. So legen Wörter, welche über mehrere rhythmische Glieder sich ausspannen, diesen in der Regel einen erhabenen Charakter oder etwas Pomphaftes bei; der Rhythmus offenbart eine gröszere Stärke und Fülle, die Füsze schreiten hin wie gewaltige Wogenkämme, die keinen Widerstand finden und dulden, und ihre machtvolle Harmonie theilt sich dem Gedanken mit. Auf eine ganze Gattung von Versgebilden der höheren Lyrik geht dieser Charakter über, alles erscheint an ihnen wie aus Einem Stücke ausgehauen oder mit ehernen Buchstaben niedergeschrieben, welche weder etwas hinzuzuthun noch hinwegzunehmen gestatten. Doch auch der Tragiker bedient sich gern solcher weitausgreifender Füsze, um den Ernst und die Würde seiner Darstellung auf diese Weise zu erhöhen, während der Lustspieldichter Wörter zusammenbaut, die nicht selten über einen ganzen Vers hinlaufen, um entweder eine Reihe von lächerlichen Dingen zusammenzuhäufen und auf einen Punkt zu koncentriren, oder um den komischen Effekt überhaupt durch das Ungeheure und Absonderliche, soweit es sich in kolossalem Wörterbau ausdrücken kann, zu verstärken. Aristophanes und Platen in ihren Lustspielen haben uns davon ergötzliche Proben gegeben.

§. 65.

Gewöhnlichere Form der Wörter entspricht den gewöhnlicheren rhythmischen Gliedern und den aus solchen zusammengesetzten Sylbenmaszen; der kürzere Zuschnitt derselben trägt weder den Rhythmus noch den Gedanken so rasch, so hoch und feierlich dahin, als es bei dem kühneren Wortbau der Fall zu sein pflegt.

Zu viele einsylbige Wörtchen zerreiszen sogar die Schwungfedern des rhythmischen Adlers, sie zersplittern und zerbröckeln die Klänge

wie die Wucht des Gedankens, bieten Schwierigkeiten in Rücksicht der Messung und Skansion und sind daher nirgends eine Schönheit. Die leidenschaftslose ruhige Darstellung aber wird sich der altgewohnten Wortformen bedienen, da sie zu kühneren Griffen in den Schatz der Sprache keine Veranlassung hat.

§. 66.

Die Folge der Wörter anlangend, welche bei aller Kunst die gröszte Natürlichkeit und die sorgfältigste Beachtung des Sprachgenius festhalten musz, schlieszt dieselbe unbedingt eine Schwächung des rhythmischen Klanges aus, welche durch Zusammenstoszen von endenden und anfangenden Vokalen herbeigeführt wird. Der Hiatus, wie man diesz ungünstige Begegnen nennt, ist von störender Wirkung, indem er den beiden Sylben, die mit ihren Vokalen zusammentreffen, etwas von ihrer Kraft entzieht.

Diesz rührt daher, dasz die Vokale zu weich tönen, um nicht in ihrem unmittelbar folgenden Klange gewissermaszen zu verfliessen; kein Konsonant hält sie auseinander, die beiden Sylben können nicht vollkommen aushallen, sie tönen nicht klar, rein und selbstständig, wie es die rhythmische Messung verlangt. Denn die letztere macht zur nothwendigen Bedingung, dasz jede Sylbe den Platz, der ihr zu Theil geworden ist, entschieden behaupte und kein Titelchen davon sich rauben lasse; schon das Wort Masz besagt diesz, ein stets geordnetes und gleiches Verhältnisz der Töne voraussetzend.

§. 67.

Auch die Elision, die häufig den zweiten Vokal ausscheidet, obschon sie im Deutschen oftmals nicht anwendbar ist, bezeugt die Richtigkeit dieses Grundsatzes; denn sie würde nicht stattfinden, wenn die Wirkung nicht unangenehm wäre, die aus der Vokalberührung von zwei gesonderten Wörtern entspringt.

Die Zunge fühlt sich gehemmt, wenn wir trochäisch sagen wollen: „grosze Ehre,“ oder daktylisch: „jegliche Arbeit,“ oder choriambisch: „Liebe erfreut.“ Um den Barbaren, welche heutzutag den Hiatus in metrischen Gliedern noch für zulässig erachten, den häszlichen Eindruck ganz zu versinnlichen, erinnere ich an die Schläge der Thurmuhr, welche die Stundenzahl ankündigen: wir hören, wie es oft geschieht, drei, vier oder fünf vernehmliche helle Töne; plötzlich fährt ein Windstrom dazwischen, dessen Macht die Hälfte der Schwingung des sechsten Schlages hinwegführt oder von uns ableitet, so dasz sein Schall unser zählendes Ohr nur sehr matt erreicht; erst der siebente tönt, nachdem der Windstrom vorüber ist, wieder so voll und nachdrücklich als die früheren. Ein ähnliches Verwischen oder Erlöschen des Klanges entsteht für das Ohr, wenn wir auf den Hiatus stoszen; die Klänge stocken oder verursachen bei gewaltsamer Trennung oder Zerrung einen Miszton, während die übrigen gemessenen Sylben, die vor und nach ihm ausgesprochen werden, in gesetzmäsziger Kraft erschallen. Ist aber diese Kraft gebrochen und benachtheiligt, so leidet nicht blos der Wohllaut, sondern auch der Sinn; das Wort hat sich nicht vollständig ausbreiten, seine Knospe nicht ungestört auf-

schlieszen können: es ist als ob der Wind einen Theil seiner geistigen Kraft entführt hätte.

§. 68.

Diese drei dem Metriker zur Beachtung anzuempfehlenden Stücke helfen also den Charakter, die Natur und das Wesen der rhythmischen Füsze näher bestimmen und geleiten uns über das allgemeine Zeitmasz, das diesen Füszen zur Grundlage dient, in das wechselvolle Reich des besonderen Klanges. Sie beschränken einerseits das Saatfeld, welches der Dichter pflügt, und erweitern es andererseits.

Die Beschränkung ergiebt sich aus der Nothwendigkeit, viele Einzelnheiten zu beobachten und vor den Richterstuhl des Ohres zu ziehen, um den Einflusz zu entdecken, der im rhythmischen Bau hindernd oder fördernd, nachtheilig oder günstig hervortritt. Die Erweiterung aber beruht auf der Möglichkeit, durch die sorgfältig ausgeführte Form die mannichfaltigsten Eigenschaften der Rhythmik geltend zu machen; wie denn durch die Kunstvorschriften überhaupt niemals einseitige, den Tiefblick des Geistes abweisende Schranken vorgebaut werden. Nur der Stümper betrachtet die Kunst als eine Tyrannin, die seine Freiheit in Ketten legt; er rüttelt an den Fesseln und wirft sie, seine Ohnmacht kundgebend, von sich.

Viertes Hauptstück.

Die Nothwendigkeit strenger und tadelloser Messung. Vortheile der Formvollendung und metrischen Kunst. Die rhythmische Malerei im beschränkten Sinne: die Naturtöne, Alliteration, Assonanz und Reim. Die neuern Formen der Reimstrophen. Vereinigung der modernen Sprachmusikmittel und Vergleichung der südlichen Europäischen Sprachmalerei.

§. 69.

Nach obiger Auseinandersetzung, welche bereits das Grundgebäude des Rhythmus und die Hauptbestandtheile des Verstonstücks theils nach allgemeinem, theils nach schärferem in das Einzelne eingehendem Gesichtspunkte betrachtet hat, scheint es nicht überflüssig, noch eine genaue Bestimmung darüber hinzuzufügen, wie weit die Sorgfalt in der Rhythmik sich erstrecken müsse, ehe wir den Nutzen, welchen diese Sorgfalt gewährt, an den seither gebrauchten bekanntesten Versmaszen in Augenschein nehmen. Wie eine fleiszige Spitzenklöpplerin jeden Faden mit Achtsamkeit behandelt und unablässig die

Finger rührt, um nichts zu verabsäumen, was zur rechtzeitigen Einschaltung, feinen Verflechtung und zweckmäszigen Aufreihung der geringsten Maschen gehört: so musz auch der Dichter Alles prüfen, was die Bildung seines Gewebes auf kunstgerechte Weise fördert, von der einzelnen Sylbe bis zur Verbindung des rhythmischen Fuszes, von der Verknüpfung mehrerer Füsze bis zu einer abgeschlossenen Reihe, von der Zusammensetzung mehrerer solcher Reihen oder Verse bis zur Vollendung des ganzen Werkes, welches Gedicht genannt wird.

Der Dichter musz, um einen andern Vergleich zu brauchen, in jeglichem Stücke verfahren, wie ein guter Landschaftsmaler*) der Alles, was er darstellt, mit der gröszten Genauigkeit bis in die kleinsten Besonderheiten zeichnet, dem Baum wie dem Grashalm, dem Bergschlosz wie dem Fensterrahmen, dem Wolkensaum wie dem Gesichtszug des einzelnen Menschen und Thieres gleichmäszige Theilnahme widmet und dem Leblosen wie dem Lebendigen diejenige Farbe zutheilt, welche das niemals erreichbare Vorbild, die Natur, am besten und getreusten wiederzuspiegeln scheint. Nichts dünkt einem wahrhaften Künstler gleichgültig, sondern Alles betrachtet er gewissenhaft, weil er überzeugt ist, dasz von der Gestaltung der Theile die Vollendung und der Charakter des Ganzen mehr oder weniger abhänge. Es wird dem rhythmischen Dichter zukommen, ebensolche Gewissenhaftigkeit an den Tag zu legen, weil er ein Seelenmaler ist, dessen Stoffe nicht nur die feinste Verarbeitung zulassen, sondern auch eine desto schärfere und genauere Zeichnung fordern, als seine Farben nur durch die Sorgfalt der Zeichnung sichtbar werden. Mit andern Worten, er vermag dasjenige, was er empfindet und was in mannichfachen Strömungen die Brust durchrauscht, nicht verständlich darzustellen, sobald er die fleiszige Ausführung des Formellen verabsäumt. Es ergeht ihm dann wie einem Kupferstecher, der so thöricht ist, bei seiner Zeichnung das Licht zu vergessen. Alle Farben im Gemälde des Dichters werden gleichsam schwarz sein, weil die Leuchte der Kunst fehlt, die ihre Strahlen in das Werk hineinwebt. Je gröszerer Fleisz aber in der Rhythmik bewiesen wird, desto glänzender und siegreicher bricht sich das Licht durch die Darstellung Bahn, wie es auch bei den Leistungen des Malers der Fall ist. Einem Bild, das ohne Seele hingepinselt ist und kein Leben zeigt, kehren wir den Rücken zu.

§. 70.

Was für die Vollendung der rhythmischen Zeichnung vor allen Dingen und unumgänglich nothwendig ist, ja, vorausgesetzt werden musz, ist die Richtigkeit der Zeitmessung, nach welcher die Sylben abgewogen werden. Ohne Reinheit in diesem Stück, ohne Gleichmäszigkeit in der Beobachtung der Quantität, welche die deutsche Sprache nach jetzt festgesetzten Regeln fordert, ist keine wahre rhythmische Malerei denkbar: sie dringt zwar in einzelnen Fällen vermöge des Dichtertalents

*) Man vergleiche z. B. die Gemälde des Düsseldorfer Lessing, des Tyroler Koch und des Schlachtenmalers Peter Hesz. In's Minutiöse geht dieses Verfahren bei den Niederländern Mieris und Gerard Dow im Genrefach.

durch, aber nur bis auf einen gewissen Punkt. Die eigentliche Höhe der Vollendung, deren sie fähig ist, vermag sie bei Nachlässigkeit im Sylbengewicht nicht zu erklimmen.

Das musz hier mit nachdrücklichster Schärfe nochmals hervorgehoben werden. Denn fehlerhafte Messung wirft beständig Steine des Anstoszes in den Weg und regt Wolken auf, welche die Zeichnung verdunkeln; oder ohne Bild zu reden, sie verursacht Miszklänge: diese aber stören, gleichwie Dissonanzen, die Harmonie der Wortklänge, die Lieblichkeit des Rhythmus, die Wahrheit und Schönheit des Gedankens. Wenn also hier von Sprachmalerei gesprochen wird, so meinen wir keine andere als diejenige, welche auf die Reinheit der Messung fuszt.

§. 71.

Sind aber die feinen Nadeln des metrischen Baums mit derselben Genauigkeit behandelt, mit welcher ein sorgfältiger Maler im Vordergrund seiner Landschaft eine Fichte zeichnet, mit einer Genauigkeit, welche die oben geschilderten Einflüsse auf die Gestaltung der rhythmischen Gliederung in keiner Weise unberücksichtigt gelassen hat, so steht der grüne Schmuck der Darstellung in lebenskräftiger Herrlichkeit vor uns. Alles an ihm wird sichtbar, vom Haupt bis zur Wurzel, welche im Herzen des Dichters ruht; wir schauen die Vögel, welche singend die Zweige beleben, die Thautropfen, welche auf den Spitzen flimmern.

Mit solcher Klarheit tritt das Einzelne vor den Geist, was der Poet geschildert hat; wie ein heller Spiegel das körperliche Bild desjenigen, der vor ihm erscheint, getreu zurückstrahlt, so sehen wir sein Inneres aus der Darstellung uns entgegenleuchten. Die zahlreichsten Proben einer so hohen, nach menschlicher Ansicht vollkommenen Formvollendung, welche an ein unerreichbares Ideal wenigstens zu streifen scheint, da sie zugleich den entsprechenden Gehalt voraussetzt, bieten die Griechen und Römer. Sehr wenig Aehnliches haben die Deutschen bislang zu schaffen vermocht; einzelne Seiten der Form allerdings sind während des ersten Zeitraums, wo die Dichtkunst von neuem zu blühen begonnen hat, durch grosze Talente unvergleichlich durchgebildet worden, so dasz wir späterhin Gelegenheit finden, manche Blume von ihrem Strausze zu bewundern. Aber jene allseitige Vollendung, worin uns vornehmlich die Griechen Muster sein müszen, sehen wir im Grunde nur am Schlusze dieses ersten Jahrhunderts errungen, gesichert und für die Zukunft angebahnt. Daher diese Auseinandersetzung sich nicht allein mit dem Vorhandenen beschäftigt, sondern auch mit dem, was geleistet werden soll und zu leisten möglich scheint; die Fingerzeige, die sie zu geben sucht, sind keine theoretischen Grübeleien, sondern von praktischen Leistungen abgeleitete Hinweise.

§. 72.

Um nun den Nutzen zu betrachten, der aus tadelfreier Reinheit der Form entspringt, müssen wir von Einzelnheiten Schritt für Schritt bis zu den kunstreichsten Maszen aufsteigen. Im Allgemeinen erhebt die rhythmische Messung selbst das Gewöhn-

liche, indem sie, wie oben bemerkt worden, den Schmuck der Harmonie über die Darstellung ausbreitet, so dasz der Redestrom, ganz abgesehen von seinem Inhalt, idealisch und festlich dahintanzt.

Diesz beweis't unter den Alten am besten Euripides, der häufig nur durch das Masz über die Prosa siegt und durch den Schwung des Rhythmus seine bisweilen alltäglichen und nüchternen Gedanken belebt, reinigt und emporträgt. Der Takt ersetzt zwar nicht das Edlere des Inhalts, doch verhindert er mit Glück, dasz der Ausdruck allzutief sinke. Selbst die in Prosa geschriebenen Schauspiele entrückt ein gewählter Styl, reich an Numerus, über den Ton der Alltagsrede.

§. 73.

Es ist aber ganz natürlich, dasz, wie die Unebenheiten, Schwächen und Fehler in der metrischen Darstellung sich nicht verhüllen können, sondern augenblicklich zum Nachtheil des Kunstwerkes hervortreten, so auch auf der andern Seite die Vollkommenheiten, Vorzüge und Tugenden der Formvollendung mit der nämlichen Leichtigkeit sichtbar werden. Ist das Unkraut ausgejätet, gedeihen die guten Früchte um so besser. Ein solches edles Wachsthum, wie wir bezeichnend sagen dürfen, gewinnen zunächst die einzelnen Wörter: ihre Tugend steigert sich durch die Sorgfalt, womit sie der Messende hinstellt, sie erlangen einen höheren Ausdruck als sie für gewöhnlich zu besitzen scheinen, sie treten frischer, kräftiger und gehaltreicher auf. Sogar diejenigen, welche durch häufigen Gebrauch im gewöhnlichen Leben etwas abgenutzt sind, erhalten das Verlorene zurück, vertauschen das Wochenkleid mit einem sonntäglichen Gewand und nehmen sich stattlicher aus.

Wenn es eine Tugend des poetischen Styles ist, durch Neuheit anzuziehen, so sehen wir diese Tugend durch den Reiz gefördert, der über viele Wörter sich ausgieszt, sie verjüngt und neu macht. Die Blüthe derselben nämlich, welche gleichsam verwelkt ist und durch anderweitige Anwendung ihren Duft eingebüszt zu haben scheint, erschlieszt und erholt sich wieder; ihre ursprüngliche Bedeutung, Farbe und Fülle kehrt zurück. Diese Umwandlung aber wird durch nichts anderes bewirkt als durch den belebenden Strom des Maszes und durch die lichtvolle Stellung im Vers. Die Messung gestattet das rechte Ausklingen des Wortes und das gleichzeitig mit ungetheilter Macht stattfindende Hervortreten des in ihm enthaltenen Begriffes: beide Stücke begünstigt und verstärkt die vortheilhafte Stelle, an welcher das Wort steht, emporragend aus den Wogen wie eine freie weitsichtbare Insel, welche die Sonne ungehindert bescheint. Die Gesammtwirkung, die für die Wörter hieraus entspringt, besteht in dem unvergleichlichen Schimmer eines vollendeten Ausdrucks; sie treten wie durch Zauber hervor und erglänzen aus der Tiefe der Darstellung wie die Sterne aus dem nächtigen Gewölbe des wolkenlosen Firmaments.

§. 74.

Auf diese Weise lassen sich viele Begriffe einzelner inhaltsreicher Wörter bedeutsamer verdeutlichen, das Erhabene, Anmuthige, Süsze, Schreckliche, Liebliche, Grauenvolle und Anderes. Um einige Beispiele anzuführen, sagt Platen am Schlusz einer Strophe:

So schweb', o Klaglied, schwebe daher in Holdseligkeit.

Hier breitet sich der Begriff, der in „Holdseligkeit" liegt, so glücklich aus, dasz Worte nicht hinreichen würden, um die Fülle der Anmuth zu beschreiben, die aus diesen vier wohlklingenden Sylben ausstrahlt: ein sanfter Flötenton, welcher sich an's Herz schmiegt, scheint vor dem Hörer durch die Lüfte sich hinzuschwingen. So endigt ferner die Strophe in einem meiner eigenen Gedichte:

Eine Krone leckt die Gluth
Ab, und ach! das goldne Haar
Samt dem Nacken der Königin trennt das tödtende Fallbeil.

In der dritten Zeile sehen wir zuerst das Hohe, welches „Königin" umfaszt, durch das Masz des Klanges und die auszeichnende Stellung am Ende der ersten Vershälfte, wo der Rhythmus in einem Kretikus emporsteigt, einen leichten Bogen beschreibend, auf sehr günstige Weise ausgedrückt, würdig gemalt und vor die Seele geführt. Sodann fühlt das Herz am Schlusz der rhythmischen Reihe sich erschüttert durch die Versfüsze „tödtendes Fallbeil": das Grausenhafte leuchtet klar aus diesen fünf Sylben, von denen der Daktylus die Eigenschaft des Mordwerkzeuges durch den Schwung des Rhythmus hervorhebt, welcher das Niedersinken anzeigen hilft, während der Spondeus durch seine Wucht den unwiderstehlichen Fall andeutet. Lesen wir ferner:

Was den Feinden musz gefallen, und die Freunde ganz bezaubern,

so hat das Wort „ganz" durch den Schlag des Rhythmus und seine Stellung diejenige Bedeutung, die sonst ihm innewohnt, auf überraschende Weise gesteigert; es drückt die denkbarste Vollständigkeit aus. Anderwärts schlieszt eine alkäische Strophe, aber schiebt das letzte Wort des Satzes auf die folgende Strophe hinaus:

— — blutig siegte
Christus und blutig erkämpfte Luther
W a h r h e i t e n.

Die mit „Wahrheiten" beginnende neue Strophe giebt diesem Wort ein um so gewaltigeres Gewicht, als es nicht allein an der Spitze des gesammten Strophengebäudes steht, sondern zugleich eine hervorragende Stellung dadurch hat, dasz die nachfolgende volle Interpunktion innezuhalten gebietet, während der ausgesprochene Gedanke vollständig zu Ende klingt. Der in „Wahrheiten" liegende Begriff faltet sich daher breit vor uns aus, als sähen wir eine Menge thatsächlicher Beweise panoramenartig aufgereiht, deren überzeugende Klarheit die Blicke unwiderstehlich zur Anerkennung nöthigt. Desgleichen sehen wir eine längere Schilderung des tobenden Vesuvs mit den Worten geschlossen:

Während still aus nächtlichem Grund die Lava
Q u i l l t.

Hier nimmt zu Anfange der sapphischen Zeile das Wort „quillt," abgeschnitten durch nachfolgende stärkste Interpunktion, eine über

die gewöhnliche Auffassung seines Begriffs weithinausgehende Bedeutung an. Das Quellen, welches ursprünglich nichts als ein Hervorwogen besagt, zeigt sich hier gleichsam in seiner Unendlichkeit und in seinem ununterbrochenen unversieglichen Fortgange. An andern Stellen finden wir zu Anfange der zweiten Hälfte des Pentameters die Beiwörter in eigener Weise gehoben; hier heiszt es:

— — — lieblicher Aeste Gewind;
— — — rauschende Welle behorcht.

Während „liebliche" durch seine betonte Stellung sich zu einem wunderbaren Reize seines Begriffs steigert, welcher Auge und Herz zugleich in Anspruch nimmt, tönt „rauschende" aus gleichem Grunde für das Ohr so vortheilhaft, dasz wir das in gemessenen Pausen aufschlagende Wasser zugweise branden zu hören glauben. Solche und ähnliche Wahrnehmungen sind nicht von der Oberfläche zu schöpfen, sondern nur demjenigen verständlich, welcher sich die Mühe giebt, in die geistigen Tiefen der Darstellung einzudringen.

§. 75.

Ueberhaupt wirkt zweitens die metrische Kunst auf die Vereinfachung des Ausdrucks wohlthätig zurück. Denn da sie das Einzelne, wie aus obigen Beispielen sattsam hervorgeht, mit Nachdruck betont und auszeichnet, kann es nicht fehlen, dasz sie den nämlichen Einflusz auch auf das Ganze erstreckt und zu erstrecken im Stande ist. Wäre es doch ohnehin fast unmöglich, dem Einzelnen jene vollkommnere Gestaltung zu verleihen, wenn sie nicht den Schwulst und das unnütze Wortgeprahle, worein die Stümper den poetischen Schmuck setzen, mit Sorgfalt fernhielte.

Welcher Nutzen dadurch erzeugt wird, liegt am Tage; hier ist nicht der Ort, die Tugend der Einfachheit in ihrer ästhetischen Wirkung und Wichtigkeit zu zeigen und zu rühmen. Nur so viel sei bemerkt: sie trägt trefflich dazu bei, die Gefühle wie jede Bewegung, die im Innern vorgeht, in ihrer Wahrheit durchscheinen zu lassen. Denn man sieht dem einfachen Style wie einem klaren Wasser leichter auf den Grund, die Umrisse der Zeichnung sind durch keine überwuchernden Schlingpflanzen verdeckt und der leiseste Hauch, der die Tiefen erregt, schreibt seine entsprechenden Ringe auf das ausgespannte Blatt der ruhigen Oberfläche. Auf solche Weise aber musz das Feld, dessen die rhythmische Kunst bedarf, beschaffen sein.

§. 76.

Eine noch stärkere Hervorhebung der einzelnen Wörter, vorzüglich ihres Klanges, der scharf markirt und mit Absicht herausgesucht wird, führt drittens zu dem niedrigsten Grade der rhythmischen Malerei. Wir meinen die Nachahmung bestimmter Laute, die im Reich der Schöpfung vernommen werden, unter anderm der Thier- und Vogelstimmen, welche durch Eigenthümlichkeit des Tons hervorstechen.

Diese Art der Malerei ist am meisten bekannt, weil sie, wie jedes Seltsame, am meisten auffällt. Immer und überall hat man davon

gesprochen, wenn von metrischer Kunst die Rede war, gleichsam als ob diesz das Höchste sei, wonach sie zu streben habe; die Mehrheit des deutschen Publikums kennt sogar nichts weiter von Sprachmalerei. Den grószten Ruhm daher genieszt jener Hexameter des Ovidius, worin das Geschrei der Frösche nachgebildet ist (Metamorph. VI, 376):

Quamsis sint sub aqua, sub aqua maledicere tentant,

Allerdings drücken die beiden Daktylen sub aqua sub aqua die Stimme jener Geschöpfe sehr natürlich aus, und wir wollen diejenigen nicht tadeln, welche hierin einen überaus glücklichen Griff des lateinischen Dichters bewundern, zumal da die ganze Schilderung von der Verwandlung der Frösche das Eingehen in diese Einzelheit rechtfertigt, ja, sehr angemessen erscheinen läszt. Indessen finden wir diese Malerei nicht sowohl herbeigeführt durch den daktylischen Rhythmus und die innere Bedeutung der Worte, als lediglich durch den äuszeren Klang erzielt, den die Worte sub aqua sub aqua besitzen. Wenn sie daher auch in angeführter Stelle von günstiger Wirkung ist, hat sie doch keinen eigentlichen tieferen Werth an sich, weil sie auf etwas rein Aeuszerlichem beruht: in manchen anderen Fällen dürfte sogar diese Weise des Malens mehr gesucht als natürlich auftreten. Denn man gelangt auf solchem Wege leicht zur Verkünstelung und Spielerei, indem Würde und Ernst der Darstellung dabei Schaden leiden, das Aeuszerliche die Oberhand über den Geist gewinnt und das Zufällige sich dem Nothwendigen überordnet, weil dergleichen Nachahmungen der Klänge immer nur eine Nebensache sind im Vergleich mit demjenigen, was die Aufgabe des Dichters ausmacht.

§. 77.

Jene Malerei der Naturtöne mag als ein heiteres Spiel betrachtet werden, wenn die Nachbildung derselben ungesucht ist oder freiwillig sich einstellt; zu den Hülfsmitteln, welche dem Deutschen hierbei zu Statten kommen, gehören die Alliteration, die Assonanz und der Reim, drei Stücke, welche den Klang verstärken und modifiziren, daher auch für die höhere rhythmische Malerei, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, brauchbar sind.

Wie man durch den Wechsel der Vokale und Konsonanten eine liebliche Musik und Malerei hervorrufen kann, so läszt sich Dasselbe auch durch Gleichheit und Aehnlichkeit der tönenden Buchstaben oder Sylben bewerkstelligen. Wenn unter anderm der Vokal u mehrmals in der nämlichen Reihe wiederkehrt, so dasz sein Schall mehr oder weniger vorwiegt, so wird die Musik vielleicht etwas Dumpfes und Tiefes bezeichnen, während das Bild von Trauer, Grausenhaftem und Schrecklichem vor das Auge gerückt werden soll. Die andern Vokale machen sich auf ähnliche Weise, jeder in seiner Art, geltend. So ist es auch mit den Konsonanten; die härteren malen das Schroffe, die weicheren das Milde: so dient die mehrmalige Wiederkehr des l zur Ausprägung von etwas Gelindem und Sanftem, was in der rhythmischen Zeile: „Liebe labt das Herz“ sich offen ausspricht, obschon hier blos zweimal derselbe Hauch sich vorfindet. Das Schmelzende verschwände daraus, sobald statt „labt“ ein Wort wie „erquickt“ gesetzt wäre.

§. 78.

Selbst in der Prosa verfehlt die Benutzung der Alliteration und Assonanz nicht einer ausdrucksvollen rednerischen Wirkung. Dasz man ganze Gedichte mit ihrer Hülfe geschaffen, gehört nicht gerade in diese Betrachtung, welche mit der kunstvollsten Art der rhythmischen Malerei sich beschäftigt und nur in Bezug auf letztere diese Eigenschaften der Buchstabenlaute nicht unberücksichtigt lassen darf.

Die Untersuchung der ciceronianischen Reden unter anderm zeigt, dasz drei und mehrere Wörter in dem nämlichen Satztheile mit p, bald mit s und dergleichen Lauten anheben und sich aufnehmen:*) so ist es auch im gewählten deutschen Style. Bis in die neueste Zeit aber, wie wir an Rückert und Andern sehen, baute man noch Gedichte zusammen, worin man die Konsonantenanspielung oder den Vokalanklang als das Band gebrauchte, welches die einzelnen Wörter zu Gliedern verflocht und in eine gewisse Harmonie setzte; eine Art jambischer oder trochäischer, zuweilen auch daktylischer Messung kam hinzu, der Reim jedoch war dabei Nebensache und blieb gewöhnlich bei der Anwendung jener Konsonantenmusik weg. Vor der Rhythmik freilich müssen diese beiden Klangweisen in das Hintertreffen zurückweichen; indessen ist nicht zu läugnen, dasz sie Gelegenheit geben, eine ziemliche Kunst zu entfalten, da sie keine geringe Sprachgewandtheit in Anspruch nehmen, während sie von Seiten des Publikums ein feingebildetes Ohr voraussetzen. Sie blühten in germanischen Ländern geraume Zeit und wurden vorzüglich im altnordischen Dialekt**) mit der wunderbarsten Zartheit ausgebildet; späterhin verdrängte sie der Reim, dessen Klang die Enden der Zeilen umschwebte, das die Reihen untereinander verwebende Bindungsmittel wurde und eine stärkere Musik hervorbrachte, als jene war, aber kaum die nämliche Kunstfertigkeit heischte, zumal wenn man die eigentliche rhythmische Messung der Worte, wie häufig geschah, dabei nachlässig hintansetzte. Denn viel leichter fand sich der blos Einmal anzubringende Gleichklang, als die Harmonie der Anklänge, welche durch die ganze Zeile sich ergieszen muszten und an die Feinheit der Rhythmik streiften, auf ähnliche, wenn auch minder gediegene Weise den Strom der Sprache belebend. Die Musik des Reimes siegte durch ihre vorwiegende Gewalt, ihren entschiedenen Ausdruck, der selbst des Unachtsamen Ohr bewältigte; gereimte Strophen lieszen sich leichter singen, wie sie auch dem Gedächtnisz sich besser einprägten, als die kunstvolleren rhythmischen Verse: die Natur des Gleichklangs entdeckte sich als recht eigentlich musikalisch.***)

---

*) S. die ausführl. Unters. von A. F. Näke, de alliteratione sermonis latini, im Rhein. Museum für Phil. Jahrg. III. Bonn, 1829.

**) In den Skaldenliedern der Heimskringla, in der Edda u. a. m.

***) Ueber den Reim sind eine Reihe von Schriften erschienen, darunter die bedeutendsten 1) M. Opitz, von der deutschen Poeterei. Brieg. 1624. 1690. 2) P. D. Huetius, Huetiana, Nr. 78. Reflexions sur la Rime. Par. 1722. 3) Gebauer, dissert. pro rhythmis poeticis (gegen Huet). Lips. 1733. 4) Canourge, dissertatione sur la rime, in P. Moletz Memoire de litterature et d'hist. Vol. II. Par. 1726. 5) Maffei, dissertatio sopra i versi ritmici, in Istor. diplom. Mant. 1727. 6) J. F. Bauderus, dissert. de homoeoteleutis Germanorum poeticis. Altorph. 1759. 7) F. Algarotti, Saggio sopra la Rima, in opere, vol. IV. Cremon. 1779. 8) M. Denis, Gespräch vom Werthe der Reime, in Lieder Ossians und Sineds. Wien, 1784. 9) J. G. Sulzer, Allg. Theorie der schönen K. Leipz. 1792—94, unter „Reim", mit den Zusätzen von F. v. Blankenburg, Leipz. 1797. 2r Bd. S. 560. 10) J. M. Barbieri: dell' origine della poesia rimata.

§. 79.

Dem Reim läszt sich ein gewisser Werth für die rhythmische Malerei keineswegs absprechen; er trägt in der Regel zwar nur Einmal durch je zwei Zeilen (selten öfter) seine Macht, während die Metrik bei jeglicher Sylbe wirksam sein soll, diese Macht aber erzwingt gewissermaszen unsere Aufmerksamkeit und äuszert sich mit entschiedenem Nachdruck. Denn sollen die Reime gut sein, so müssen sie auf bedeutungsvolle Wörter fallen, und weil diesz geschieht, so kann es nicht fehlen, dasz sie das Gewicht des Inhaltes erhöhen und zu deutlicherer Anschauung bringen, indem sie den ganzen Strom der Musik, die aus einem Worte herausklingt, hinzufügen und auf den Begriff leiten.

Im Allgemeinen werden die Gleichklänge nach der Zahl der Sylben, auf die sie sich erstrecken, eingetheilt; die mehrsten in unserer Sprache sind ein- und zweisylbig: die einsylbigen heiszen männliche, die zweisylbigen weibliche, durch welche Benennung, wie sie auch entstanden sein mag, immerhin ein gewisser Unterschied ihres Charakters angedeutet erscheint. Die männlichen (welche ehemals stumpfe hieszen) besitzen mehr Härte als die weiblichen: beschränkt auf Eine Sylbe, geben sie einen vollen, scharf begränzten Ton, der gleichsam steil abfällt: Natur, Spur. Die weiblichen, über zwei Sylben ausgedehnt, hallen etwas länger aus und klingen zwar meistentheils reich und voll, doch sind sie weichtöniger und sanft abfallend: Leiden, weiden.

§. 80.

Werden männliche Reime zu ganzen Gedichten verwendet, so dasz sie selbstständig und rein ihre Musik wirken lassen, sind sie zur Darstellung von Gefühlen geeignet, die voll, kräftig, fest und mit tapferer Bestimmtheit sich aussprechen sollen. Sie stehen also den langen Sylben in der Metrik gegenüber.

Denn gleichwie lange Sylben durch ihre Häufung, wie wir oben gesehen haben, ihren Charakter mehr enthüllen, so legen die männlichen Gleichklänge das Wesen, welches dem einzelnen anhaftet, durch den Einflusz der Masse desto ausgeprägter vor uns. Genug, sie malen, wenn sie nicht bis zur Einförmigkeit des Tones sich verlieren, was dem Unkundigen leicht begegnen kann, vorzugsweise entschiedene und gewichtige Vorstellungen der Seele, vor allem das Würdevolle und Ernste.

§. 81.

Die weiblichen dagegen lassen ein heiteres und leichtes Spiel zu; sie sind durchweg sanfthallend und passen zur Zeich-

---

Modena 1790. 11) St. Schütze, Versuch einer vollst. Theorie des Reimes nach Inhalt und Form. Magd. 1802. 12) A. F. Näke, de alliterat. sermonis latini. Cap. IV. p. 388, in Rhein. Museum für Phil. Jahrg. III. Bonn, 1829. 13) Caspar Poggel, Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichkl., mit besonderer Rücksicht auf Göthe. Hamm. 1834. 14) Aug. Kahlert, de homoeoteleuti natura et indole dissert. Vratislav. 1836. 15) Prudens van Duyse, Gesch. der niederländischen Verskunst, mit einer Abhandlung über den Reim und einer Metrik der niederl. Sprache. 1854. 2 Bde. Auszerdem könnten noch einzelne Untersuchungen von E. H. L. Reinhard, L. Richter, J. J. Dillschneider, W. Grimm und Andern in Menge angeführt werden.

nung solcher Gefühle, die weniger schwer als voll wiegen. Man könnte sie also, obgleich sie nicht gerade den Charakter des Flüchtigen haben, doch den kurzen Sylben im Allgemeinen gegenüberstellen.

Sie begünstigen den Ausdruck des Weichen und Zarten, das der Dichter darzustellen sich vornimmt, vermittelst der glatten Woge der Musik, welche sie gleichmäszig, wie gelinde Lüfte, hinrollen. Auszerdem sind sie geschickter als die männlichen durch Reichthum des Klanges das Gemüth zu rühren; denn letztere stoszen mehr ab, die weiblichen ziehen mehr an, soweit diesz durch die blosze Schwingung der Tonwelle geschehen kann.

§. 82.

Wenn beide Gleichklänge vermischt auftreten, wie es häufig der Fall ist in jambischen und trochäischen Maszen, so vermitteln sie die Verschiedenheit ihres Charakters und zeigen sich zur Darstellung des Wechsels und der Mannichfaltigkeit in den Bewegungen der Seele wohl geeignet: ihnen steht dann das weiteste Feld offen, um Scherz und Ernst, Sanftheit und Schroffheit, Kraft und Fülle melodisch wiederzutönen.

Sie blos in der Absicht zu vermischen, dasz die Gleichklänge nicht durch Einförmigkeit das Ohr ermüden (was bei den weiblichen überhaupt nicht eintreten kann), heiszt ihren Charakter oberflächlich beurtheilen. Der Grund, dasz man mit männlichen und weiblichen Reimen in einem längeren Gedichte abwechseln soll, ist tiefer zu suchen. Der Inhalt selbst fordert es, welcher der Darlegung durch blosze männliche Reime häufig widersteht, weil ihnen ein einseitiger Charakter aufgedrückt ist; auszerdem musz offenbar eine bunte Gedankenfülle ein möglichst buntes Kleid erhalten. Dasz indessen die weiblichen Reime, wie ich schon andeutete, an sich das Ohr nicht ermüden, wenn sie auch durch ein noch so langes Gedicht regelmäszig sich hinziehen, beweisen die Italiäner und Portugiesen durch ihre epischen Strophengesänge, deren Form ebenso streng als vollendet ist.

§. 83.

Einen gewissen gleitenden Ton äuszern die aus drei Sylben bestehenden daktylischen Gleichklänge, die jedoch im Deutschen nicht sehr zahlreich vorkommen. Wie sie die Eigenthümlichkeit des Daktylus überhaupt an sich tragen, so werden sie auch meist in daktylischen Rhythmen angewendet: sie entfalten gleichsam einen breiten Fittig mit schnellen Schwungfedern und dienen zum Malen des Feierlichen und Festlichen, des Auszerordentlichen und Seltsamen.

Sie werden immer mit männlichen und weiblichen verbunden, weil sie für sich allein gebraucht keinen rechten Schluszstein liefern würden. Zu den weiblichen treten sie in dasselbe Verhältnisz, in welchem der Trochäus zum Daktylus steht, und will man sie plötzlich und gegen die Regel des vorgeschriebenen Maszes einmal statt der weiblichen setzen, so bringen sie eine bedeutsame und auffällige

Bewegung hervor, die natürlicherweise durch die Vorstellung ordnungsmäszig begründet sein musz. In solchen Fällen zeichnen sie das Merkwürdige, ein entscheidendes Ereignisz, eine Wendung der Dinge. Gegen den männlichen Reim stechen sie so sehr ab, dasz es lächerlich und ganz unpassend sein würde, wenn man sie statt desselben eintreten lassen wollte: der männliche Gleichklang wird vom daktylischen als ein musikalischer Gränzstein oder als ein abschlieszender Ton zu Hülfe gerufen, aber weder der eine noch der andere duldet jemals einen Tausch. Drei Sylben wiegen zu viel als dasz sie durch eine ausgeglichen werden könnten.

§. 84.

Mehr schwebend endlich sind und eine Art von Stillstand der Musik verursachen die in dem Neuhochdeutschen ziemlich selten gewordenen Reime von zwei langen Sylben, die spondeischen Gleichklänge. Sie malen gern etwas Bedeutsames und Gewichtiges, worauf sie den Hörer zu verweilen veranlassen wollen; ihre Wucht behauptet den Charakter des Spondeus.

Schon ihrer Seltenheit wegen wechseln sie gewöhnlich mit weiblichen ab, indem sie deren Stelle einnehmen. Auch mit ihnen gehen die männlichen keinen Tausch ein; sie würden, wie die daktylischen, ein Miszverhältnisz in der musikalischen Harmonie hervorbringen, als zwei lange Töne statt des einen, unter Verdoppelung des Wellenschlags.

§. 85.

Dasz der Reim für Herstellung einer harmonischen Dichtersprache ein sehr wichtiges Hülfsmittel sei, haben wir schon oben bemerkt; daher immer und überall auf die sorgfältigste Reinheit der Gleichklänge geachtet werden, dem gewählten Klang der Gegenklang möglichst vollkommen entsprechen musz. Denn wie falschgemessene Sylben im rhythmischen Gliede, so verursachen mangelhafte Reime in der gereimten Strophe Misztöne, welche die Harmonie verletzen, dem Ohr widerstreben und dadurch die Malerei vernichten.

Es klingt nicht anders als ob dem Geiger eine Saite springe, wenn wir auf einen schlechten Reim stoszen, oder als ob eine falsche Note gegriffen werde. Wie wir oben die gröszte Genauigkeit der Sylbenmessung als die erste und wesentlichste Grundlage der rhythmischen Malerei festgesetzt, so sind wir hier genöthigt, die nämliche Forderung für den Gleichklang zu stellen, wenn durch denselben irgend eine feine malerische Wirkung erreicht werden soll. Das aber ist das Ziel, auf welches der Reimende eigentlich hinarbeitet; seine Absicht kann nicht blos sein, mit dem Reim dem Hörer im Allgemeinen einen Ohrenschmaus zu bereiten, sondern *durch diesz musikalische Element den Ausdruck der Gefühle zu steigern und die Vorstellungen zu beleben.* Die Reime schmücken die Strophe wie ein um ihre Spitzen gewundener Kranz, dessen Kelche einen ätherischen Duft aushauchen; Miszklänge verunstalten seine Zierde wie welke Blätter, mischen duftlose Blumen unter die duftigen und entführen den wonnigen Reiz seines Wohlgeruchs wie durch frostige

Schauer. Wenn wir daher von der Malerei des Reimes handeln, kann nur diejenige in Erwägung kommen, welche aus der Aechtheit der Gleichklänge entspringt. Nachdem man viele Jahrhunderte dagegen gefehlt, bemühten sich neuerdings Rückert und Platen, welche das Wesen des Reimes erkannten, die Reinheit desselben zurückzurufen, die zur Vollendung der Formschönheit unentbehrlich ist. Ueber diese Reinheit giebt die Lehre vom Reim nähere Auskunft; hier genügt es zu bemerken, dasz sie auf der Gleichheit der Vokale sowohl als der Konsonanten, überhaupt der tönenden Buchstaben beruht, aus welchen der Gleichklang gebildet werden soll.

§. 86.

Zuvörderst sehen wir die malerische Wirkung des Reimes bedingt und modifizirt durch die Folge und Zahl der Gleichklänge. Es findet unter anderm ein groszer Unterschied statt, ob zwei Zeilen unmittelbar hintereinander gereimt werden, ob die erste und dritte mit der zweiten und vierten sich entspricht, ob die erste und vierte zwei unmittelbar sich aufnehmende gereimte Reihen einschlieszen und ob man endlich eine derartige Grundordnung überhaupt einhält.

Zwei unmittelbar sich folgende Reime wirken rasch und entscheidend auf das Ohr, wie folgendes Beispiel ergiebt:

Sohn, da hast du meinen Speer!
Meinem Arm wird er zu schwer.
Nimm den Schild und diesz Geschosz!
Tummle du forthin mein Rosz.

Diese Form ist dann nothwendig und verdient wenigstens immer den Vorzug, sobald die Zeilen sehr lang sind, so dasz die ungereimten Worte einen bedeutenden Zwischenraum einnehmen. Reime dagegen, die getrennt stehen und gleichsam sich kreuzen, äuszern sich mit ruhiger gleichmäsziger Würde, die ihres Schrittes wie Zieles gewisz ist. Sie suchen und finden sich an der rechten Stelle, ohne dasz sie gleichsam wegen ihres Begegnens in irgend eine Verlegenheit gerathen; dabei ergötzen sie schon durch einen gewissen Tonwechsel uud streifen an das Mannichfaltige. Ein kurzes Beispiel genüge von dieser allbekannten Form:

Verflieszet, vielgeliebte Lieder,
Zum Meere der Vergessenheit!
Kein Knabe sing' entzückt euch wieder,
Kein Mädchen in der Blüthenzeit!

Gewöhnlich sind die Zeilen, wo die Reime auf diese Weise sich kreuzen, nicht sehr umfangreich; denn sobald sie eine gewisse Länge überschreiten, verschwindet die Macht des Gleichklangs in etwas und geht, so zu sagen, theilweise in der Wogenmasse der ungereimten Wörter unter. Je kürzer die Reihen aber sind, desto mehr treten solche Reime in den Vordergrund; ja, wenn der Zwischenraum sehr gering ist, in welchem sie diesen Kreuztanz aufführen, so haschen und necken sie sich gleichsam unter einander:

Endlich ist's errungen,
Endlich sind wir da:
Droben wird gesungen
Ein Victoria!

Oder:

O lasz dich nicht stören,
Du Vögelchen du,
Wir alle, wir hören
Sehr gerne dir zu.

Ist aber die Ordnung der Reime so getroffen, dasz die erste und vierte gereimte Zeile ein Reimpaar in die Mitte nehmen, dann entsteht eine Form, welche meist den Charakter der beiden vorigen Weisen vereinigt, die entscheidende Wirkung des Klanges mit gesetzter Ruhe. Sie hat daher, das Leichte und Flüchtige ganz ablehnend, etwas Feierliches und sehr Ausdrucksvolles, das aber mehr auf den Ernst abzielt als auf das Heitre: die Harmonie, welche solche Form erregt, ist zu tieftönig, um dem Tanz des Scherzes günstig zu sein. Folgendes Beispiel möge diesz darthun:

Von der Liebe wird, vom Ruhme
Zaubervoll das Herz gespaltet:
Gröszern Zauber noch entfaltet
Poesie, die goldne Blume.

Diejenige Gattung endlich, welche sich an keine vorgeschriebene Reimordnung bindet, braucht nicht weitläufig besprochen zu werden: sie setzt das Mannichfaltige sich zum Ziel, zerfällt daher auch in keine Strophen, sondern läuft in einzelnen Reihen, deren Zahl nicht geregelt und beschränkt ist, fort. Sie ergötzt durch gefälliges Spiel der Reime, die bald männlich bald weiblich sind, bald sich unmittelbar folgen, bald sich kreuzen, bald weit auseinander gehalten werden. Wie die Form, wird in der Regel auch der Inhalt ein bunter sein; wie jene, bei aller Freiheit, eine gewisse Ordnung nicht überschreitet, wird auch der Gedankenlauf ein weises Masz beobachten. Denn gingen wir einen Schritt weiter, so gelangten wir zu den sogenannten Knittelversen, einer formlosen Form, die zwar einen anziehenden Grad von Schönheit behaupten kann, doch sich an keine Regel ernsthaft fesselt, sondern Alles bunt durcheinander wirft, Gedanken, Reime und Masz der Zeilen. Die höhere Dichtkunst weis't solche Kunstlosigkeit ab; die Knittelverse gehören in ein niederes Reich, zu welchem der komische Dichter zuweilen die Pforten öffnet.

§. 87.

Die Mannichfaltigkeit der mit Reimen gebildeten Strophen ist grosz; bald treffen wir welche von sechs Reihen, worin auf zwei weibliche Klänge, die unmittelbar sich reimen, ein männlicher Reim folgt, der erst vollendet wird, nachdem abermals ein weibliches Reimpaar vorausgegangen ist; ein andermal läszt sich die Ordnung umkehren und den männlichen Reimen wird der Vorrang zu Theil. Bald sehen wir sieben, acht, neun und mehr Zeilen in gleichmäszig gebaute Strophen vereinigt: wer möchte ihre oft bedeutend, oft unbedeutend von einander abweichenden Eigenheiten zu schildern? Dazu kommt auszerdem noch die Zahl der angewendeten Reime, welche nicht nur die Menge der verschiedenen Strophen vermehren hilft, sondern auch die Wirkung der Malerei vermannichfaltigt.

Die gröszere Häufung der Gleichklänge verstärkt und erhöht die letztere vorzugsweise, wie von selbst in das Auge springt: ein

einfacher Gleichklang vermag nicht so nachdrucksvoll zu tönen, den Geist durch den Schall nicht so innig zu fesseln, als ein sogenannter drei-, vier-, fünf- und mehrfacher Reim, der drei, vier, fünf und mehr Reihen durch den nämlichen Gleichlaut verknüpft, den ursprünglichen Ton um ebenso viele Male steigert und eine scharfgezeichnete Melodie zuwegebringt, indem gleichsam mehrere kleine Bäche der Strophe auf Einen Punkt zusammenflieszen, um ein einziges gewaltiges Klangmeer zu bilden.

§. 88.

So sehen wir denn häufig, dasz drei Zeilen unmittelbar hintereinander auf den nämlichen Reim ausgehen: in diesem Falle scheint es als wenn von einem Geiger, um des Nachdrucks willen, die nämliche Saite mehrmals tapfer gestrichen werde, wie in folgendem Beispiele:

Unter dem Schilde
Göttlicher Milde
Suchen wir euch, o gelobte Gefilde,
Jordanbefluthete,
Wo der ermuthete
Gott sich verblutete:
Auf, und es schäume die Woge, die wilde:

Wo jedoch die drei Gleichklänge durch eine anders gereimte Zeile unterbrochen sind, so gewinnt der zuletzt folgende die meiste Stärke für das Ohr. Die beiden ersten flieszen wie ruhige Wellen dahin, der dritte aber wächst durch die beiden vorausgegangenen zur mächtigen Woge, die an das Ufer treibt, ausgebreitet sich anlehnt, gleichsam stillsteht und sich austönt, wie der Endreim der vierten Zeile („geheilt“) von diesem Beispiele darthut:

Schon kommt der Frühling unverweilt,
Und flicht der Herbst die Garben,
Ist längst dir jenes Bild enteilt:
So viele Wunden sind geheilt,
Auch diese wird vernarben.

§. 89.

Daher kommt es, dasz die von den Italiänern entlehnten Formen, wie die Stanze und das Sonett, sowohl durch Zahl als durch Aufeinanderfolge der Reime einen so entschieden ausgesprochenen Charakter an sich tragen, wie wenig andere Weisen. Der Reimschmuck bildet in der Stanze einen melodischen Wasserfall, in welchem Welle auf Welle gemach verrinnt, im Sonett eine verschlungene Kette, worin die Glieder tönen, als wenn ihnen Glocken angehängt wären: beide Formen behaupten am liebsten den ihnen von den Italiänern gegebenen ursprünglichen Zuschnitt, der bei aller Künstlichkeit sehr einfach erscheint, weil er durch Ordnung, Bestimmtheit und Uebersichtlichkeit das Schwierige verbirgt und aufhebt.

Von Meisterhänden ausgearbeitet, welche des Sprachrhythmus sowohl als des Reims mächtig sind, klingen sie so leicht und faszlich

wie die abgerundete Melodie der sapphischen und alkäischen Strophe. Nicht Künstelei, sondern Kunst gehört dazu, diese Weisen auf natürliche, dem Genius der Sprache angemessene Weise durchzuführen. Der Reim aber ist ihnen so wesentlich, dasz reimlose Sonette und Stanzen sich nicht wohl denken lassen; es fehlte ihnen die Hauptgrundlage ihrer Melodie, wie denn auch viele andere sonst gereimte Strophen von gröszerem Umfange den Gleichklang so wenig entbehren können, dasz es scheint, als habe sogar dieser die erste Veranlassung zu ihrer Zusammensetzung gegeben.

§. 90.

Nicht minder eigenthümlich von Charakter sind die von Rückert, Hammer-Purgstall und Platen eingeführten zahlreichen Formen der morgenländischen Gasele. Sie stützen sich meist auf einen einzigen, durch das ganze Gedicht wie durch eine lange Strophe hinlaufenden Reim, der oft eine sehr kunstvolle Grundlage bildet; sie sind Gespinnsten ähnlich, in welche an bestimmten Stellen eine und dieselbe Blume hineingewebt worden; welches dann wie eine Guirlande aussieht.

Die Gleichklänge sind hier nicht mehr an den Ausgang der Reihe unbedingt gebunden, sondern dürfen sich auch anderer, jedoch stets in unveränderter Weise festzuhaltender Punkte der Verszeile bemächtigen; nach diesen steuert die Melodie vornehmlich wie auf einen Hafen zu. Zugleich knüpft man andere sich immer wiederholende Wörter an den Reim, eine Art Verstärkung desselben, wodurch ein eigenthümlicher, bei seiner an Einförmigkeit streifenden Gleichheit doch sehr mannichfaltiger Ausdruck für Ohr und Gemüth herbeigeführt wird. Dergleichen Zeilen schlagen dann an die Seele wie immer wiederkehrende, bald hell, bald dumpf brandende Wogen. Eine unschätzbare Bereicherung der abendländischen Melodien, welche nur diejenigen als zu fremdartig zurückweisen möchten, deren Ohr sich zu tief in die Fluth der sogenannten Volkslieder versenkt hat.

§. 91.

Eine andere Art, die Reime zu häufen, um die malerische Wirkung reicher zu machen, besteht in der Anwendung des Binnenreimes, eines Gleichklangs, der innerhalb des Bereichs einer Reihe entweder an bestimmter oder an beliebiger Stelle auftritt, wobei der Endreim seinen Platz behauptet.

Wenn die Stelle seines Eintritts bestimmt ist, wie er unter anderm häufig in der Nibelungenstrophe am Ende der ersten Zeilenhälfte vorkommt, so erscheint das Zeilenpaar doppelt gereimt:

Von abertausend Stimmen der Wald erfüllet war,
Von Blüthen summten Immen zu Blüthen immerdar.

Indessen darf er auch an unbestimmter Stelle, mitten in der nämlichen Zeile, durch zwei unmittelbar hintereinander folgende Wörter sich hören lassen; diesz geschieht in der Absicht, dem Gefühle den höchsten Nachdruck, der Farbe des Gedankens den lebendigsten Glanz zu geben:

Trompeten und klingender, singender Schall:
Sie kommen und zeigen und neigen sich all'.

Selbst in verschieden gestellten Füszen von zwei auf einanderfolgenden Reihen, nachdem eine Menge Tonwogen dazwischengetreten sind, verliert er nicht alle Wirkung:

Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt.

Doch streift eine solche Trennung schon mehr an den Gebrauch der Assonanz, deren Ton samt dem Konsonantenspiel, wie wir aus letzterem Beispiele ersehen, obendrein aufgeboten werden darf, um den Reimen zu Hülfe zu kommen.

§. 92.

Vereinigen wir Endgleichklang, Binnenreim, Assonnanz und Alliteration, so scheinen alle Truppen aller Waffengattungen zusammengerufen zu sein, um diejenige Schlacht der Klänge zu schlagen, die auf dem Felde des Aeuszerlichen zu schlagen möglich ist. Wird der Sieg der Malerei glänzend sein, der aus einem derartigen vieltönigen Bündnisse entspringt? Prüfen wir, statt eines Ja oder Nein, folgendes Beispiel:

Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt,
Da pispert's und knistert's und flistert's und schwirrt.

In diesen Zeilen finden wir alle Mittel erschöpft, die Gleichklang und Anlaut dem sprachlichen Maler an die Hand zu geben vermögen; lassen wir auch vorstehenden Versuch, etwas Auszerordentliches auszerordentlich zu schildern, in seiner Art gelten, so liegt doch gleichwohl zu Tage, dasz es hier lediglich darauf abgesehen war, ein buntes Getöse mit äuszerlichen Mitteln dem Ohre so vorzuführen, wie es durch die Zunge möglich ist. Das ist und bleibt aber ein einseitiger Zweck ohne höhere Bedeutung; weszhalb vor dem Miszbrauch solcher Mittel gewarnt werden musz. Denn ein derartiger Sieg, der so viele Truppen kostet, läuft stets Gefahr in eine Niederlage umzuschlagen, welche die beleidigte Tugend der Einfachheit herbeiführt. Schon die hochgeschwollene Woge der Reimhäufung erinnert den geschmackvollen Dichter nicht selten an die Klippe der Ueberladung. Sparsam angewendet, kann so reiche Zeichnung gute Wirkung thun, obschon sie dem würdevollen, ernsten und edeln Styl in der Regel widerstreben dürfte: sie lenkt den Geist auf Aeuszerlichkeiten hin, stört die Sammlung der Seele, giebt der Phantasie zu viele Stützen und läszt nichts mehr zu denken übrig. Aus der Ueberfüllung entsteht Unbehaglichkeit und eine des edeln Gleichgewichts beraubte Empfindung, welche dem Eindrucke der Knittelverse nahe verwandt ist; die Kunst, wenn das Masz überschritten wird, neigt sich zur Unkunst herab, das kraftvolle Spiel der Laute zur matten Tonmalerei. Daher wir uns gern aus dem Wirrwarr der letztern zur Einfalt der rhythmischen Malerei flüchten, die mit wenigen Zügen viel giebt, und die um viel zu erreichen nicht nöthig hat, sich selbst die Spitze der Wirkung abzubrechen.

§. 93.

Werfen wir nunmehr einen vergleichenden Blick auf andere neuere Sprachen auszergermanischer Völker, so begegnen wir

zuerst den Italiänern, deren poetische Meisterstücke nach Form und Inhalt in ihrer Art so vollendet sind, dasz sie den altgriechischen ebenbürtig gegenüberstehen. In ihrer Art, sagen wir, denn mehr war ihnen mit ihren Sprachmitteln nicht erreichbar; was indessen genügt, indem sie die ihnen zukommende höchste Aufgabe erfüllten. Hier haben wir ihre rhythmische Malerei zu betrachten, von welcher bereits oben bemerkt worden, dasz sie nicht auf die von den Alten entlehnten nämlichen Gesetze der Sylbenmessung gegründet ist, welche unsere Stammsprache so glücklich gewesen ist wieder aufzunehmen.

Die Versuche der Italiäner, die antike Messung bei sich einzuführen, wäre es auch nur unter gewisser Beschränkung, sind wie die vieler anderer neuer Völker miszlungen. In dieser Hinsicht steht deszhalb ihre Weise der Versmusik sowohl als ihre Sprachmalerei hinter der unsrigen zurück; ja, sie würde gar keinen Vergleich mit unserem Sprachtanz wagen können, wenn sie nicht anderweitige Hülfsmittel hätte, die ihr dabei trefflich zu Statten kommen, theilweise einen vollständigen Ersatz für jenen Mangel bieten.

§. 94.

Die rhythmische Malerei der Italiäner wird ausgeführt durch die Alliteration, die Assonanz und den Reim, verbunden mit einem Reichthum an wohltönenden Vokalen, gegen welchen die nordische Zunge arm erscheint. Dazu kommt die unendliche Fülle ihres Wörterschatzes in der Naturlautnachahmung (Onomatopöie); ferner die Einwirkung ihrer Elisionen, je nachdem sie vorhanden oder abwesend sind, und ihre Accente.

Weil aber die Hauptmittel der Italiäner für ihre Sprachmalerei hierauf beschränkt sind, läszt sich wohl im Allgemeinen sagen, ihre Ausschmückung der Gedanken laufe lediglich auf ein solches Lautspiel hinaus, wie es jene bekannten spätlateinischen Hexameter am besten bezeichnen, worin die Katzenmusik eines Bacchantenzugs dargestellt wird:

Tympana tenta tonant palmis et cymbala circum
Concava, raucisonoque minantur cornua cantu,

wobei überdiesz der gemessene Sylbenton vortheilhaft einwirkt. Allein in sehr vielen Fällen hat die Malerei ihrer Meister einen tieferen Sinn und höheren Zweck, als den der Ohrenergötzung. Wenn Dante im Paradiese den Ton einer goldenen Klingel nachmalt:

Tintin sonando con si dolce nota,

so lautet diesz sehr ungesucht; aber gewagt ist es, wenn Tassoni (Secchia rapita, Cant. II, Str. 2.) sagt:

Comincio il campanaccio a dindonare,

um das Läuten der Glocke auf dem Rathhause von Modena durch ein Zeitwort zu versinnlichen, das er selber erfunden hat (dindonare von din — don).

§. 95.

Die rhythmischen Zeilen, die etwa dem hellenischen Hexameter als erzählendem und schildernden Verse gegenüber in

Betracht kommen, sind die epischen Reihen der Stanze (Oktave) und der Terzine. Schon einzelne solcher Zeilen bieten einen vollständigen malerischen Rhythmenzug.

So sagt Dante (Hölle, Cant. V, letzter Vers):

E caddi come corpo morto cade,

wörtlich übersetzt: „und ich fiel wie ein todter Körper fällt“, eine Stelle, welche man dem procumbit humi bos des Virgilius an die Seite setzen kann. Der ganze Zauber des Ausdrucks entsteht durch die Abwesenheit der gewöhnlichen Elisionen, ohne welche die Worte sehr lose zusammenhängen und keinen nervo haben, wie der Italiäner sagt. Das caddi, bei welchem das a kurz und rasch ausgesprochen, aber sehr stark betont wird wegen des doppelten dd, sollte nach dem Bau und der Bedeutung des Verses den ersten Stosz auf den Fallenden bezeichnen, der den Schwerpunkt verliert: corpo morto, in der Mitte des Verses, sollte das Taumeln des Fallenden veranschaulichen, und cade mit dem gedehnten a und dem einfachen weichen, für ein italiänisches Ohr kaum hörbaren d, deutet auf den wirklichen Sturz hin. An einer andern Stelle will Dante in der Hölle das Hämmern in der Beschreibung des venetianischen Arsenals versinnlichen:

Chi ribalte da proda e chi da poppa,

wörtlich: „der klopf' im Schnabel und der im Spiegel des Schiffs.“ Und wirklich, wenn man die Zeile bedachtsam vorträgt und die Zunge dabei klappern läszt, so hört man aus dem ba, da, da, da, ri, pro, te, po etwas derartiges heraus.

§. 96.

Diese Malerei aber, unterstützt durch alle obengenannten Hülfsmittel, erstreckt sich auf vielumfassende vollständige Schilderungen, wie bei dem Hexameter, indem ein ganzer Vorgang in seinen Einzelnheiten Schritt vor Schritt gezeichnet wird, sowohl in Rücksicht auf äuszere Erscheinungen als innere Eindrücke.

Gleich im 1. Ges. der Hölle hebt Dante folgendermaszen an:

Ĕ cŏmĕ quēi chĕ cŏn lēnă ăffănātă
Ŭscitŏ fūor dĕl pēlăgo‿allă rivă,
Si vōlgĕ ăll' ācquă pĕrigliōsa, e gūată,

wörtlich: „Und wie Jemand, der mit keuchendem Athem (lena vom latein. halena) aus dem Meere an's Ufer herausgekommen ist, zum gefährlichen Wasser sich wendet und es anstarrt (quata, nicht gleichbedeutend mit guarda).“ Ein Italiäner kann unmöglich den ersten Vers lesen, ohne sich bei den fünf A lauten einen Keuchenden vorzustellen; im zweiten erkennt er zuerst die Schwerfälligkeit des Ringenden und dann sein schnelles Herausspringen auf das Ufer; im dritten endlich sieht die Einbildungskraft desselben das rasche Herumdrehen und das Anstarren, und zwar das Erste in dem kurzen und schlüpfrigen igl nach den zwei kurzen Sylben, die vorausgehen, und den starrenden Blick in den Vokalen a e a a. Hätte der Dichter guarda gesagt mit dem harten r, so würde die letzte Wirkung nicht so entschieden ausgefallen sein; denn das t wird im

Italiänischen so weich ausgesprochen, dasz man nur die zwei a hört. Anderwärts singt Dante im Paradiese:

> Sīccōmĕ frōndă chĕ flĕttĕ lă cīmă
> Nĕl trānsĭtŏ dĕl vēntŏ, ĕ pōi sī lēvă
> Pĕr lă prōpriă vīrtù chĕ lă sŭblīmă,

wörtlich: „Gleichwie ein Laubzweig, der seine Spitze (Wipfel) beugt bei dem Vorüberrauschen des Windes, und dann sich wieder aufrichtet durch eigene Kraft, die ihn emporhebt." Wenn Dante hier piega statt flette, passaggio statt transito und forza statt virtù gesagt hätte, dann bliebe allerdings der Sinn der Strophe unverändert, aber die Malerei verschwände daraus; denn flette mit dem fl bezeichnet auszer dem Beugen auch den Widerstand des Laubzweiges und die Mühe des Beugens: trānsĭtŏ dĕl drückt nicht nur den pāssāggĭo, sondern auch das Ungestüm des Windes aus, und virtù malt für die Einbildungskraft des Italiäners den Moment des Stehenbleibens und der Wiederaufrichtung des Laubzweiges. Das in der Mitte des Verses stehende virtù nämlich hat einen Accent, welcher gleichsam die Stelle der Cäsur vertritt, die bei den Italiänern nicht vorkommt und die in der antiken Messung von groszer Bedeutung ist, wie wir oben gesehen haben.

Ariosto ferner (Orl. fur. I, Str. 35) veranschaulicht das Plätschern und das mühsame Rieseln des Wassers zwischen den Kieselsteinen eines Baches durch die Zeilen:

> E rendea ad ascoltar dolce concento
> Rotto tra picciol sassi il correr lento,

wörtlich: „Und brachte, wenn man darauf das Ohr richtete, eine süszliche Musik hervor, gebrochen zwischen kleinen Steinen das langsame Rieseln." Diese Wirkung ist ausgesprochen durch die Sylbenlaute ce conce icciol und ento rotto tra. Weiter unten nach Str. 60. beschreibt der Dichter das Heransprengen eines Eilboten; man hört dabei den Hufschlag des ronzino (Rosses) und sieht die schüttelnde Bewegung, das Hopsen des Trabenden auf dem Sattel, selbst das Klappen des Horns und des Briefbeutels an seinen Hüften (fianco):

> Ecco col corno e colla tasca al fianco
> Galoppando venir sopra un ronzino
> Un messagger.

Im ersten Verse kommen sieben e vor, fünfmal co und einmal ca, und gleich darauf ein ga: das ist der Hufschlag. Der rasche Uebergang von den zwei weichen ll zum harten t in colla tasca, ferner von dem weichen al zum harten fianco, und von dem harten pan zum weichen do in galoppando bezeichnet die trabende, gleichsam wellenartige Bewegung des Reiters. In sopra un ron, vorausgesetzt, dasz es gut gelesen wird, sieht und hört man ein Schütteln; die betonten Sylben nämlich müssen bei dem Lesen scharf ausgesprochen werden.

Anmuthig führt Tasso (Gerus. lib. Cant. VII, Str. V.) das fröhliche (lieto) Zwitschern der Vögel bei der Morgendämmerung vor das Ohr des Hörers:

> Non si destò finchè garrir gli augelli
> Non sentì lieti, e salutar gli albori,

wörtlich: „Sie erwachte nicht, bis sie nicht die fröhlichen Vögel zwitschern hörte und die Morgendämmerung (alba) grüszen." Dieser

heitere Eindruck wird erstlich durch Zusammenreihung von zehn I lauten, deren jeder einen kleinen Beitrag liefert, zweitens durch die Anwendung von sieben l bewerkstelligt. Als Gegensatz gleichsam lesen wir (Cant. XV, Str. 50):

— — — — lĕ căvērnĕ ŏrrēndĕ
Dellă bōccă vŏrāce aprĕ ĕ dīlātă,

wörtlich: „Er öffnet und erweitert (dehnt) die schauderhaften Höhlen des gefräszigen Maules.“ Der klaffende Rachen eines gähnenden Löwen nämlich wird hier durch Aufhäufung von sieben A lauten zur Anschauung gebracht. Noch bezeichnender sind die Verse, womit Tasso in einer der gelungensten Strophen der ganzen italiänischen Poesie (Cant. IV, Str. 3.) nicht das Schmettern, sondern das Dröhnen der höllischen Posaune hören läszt, welche die Höllenbewohner (Dämonen) zusammenberuft:

Chiāma gli abitatōr dell' ōmbre etērne
Il raūco suōn della tartārea tromba,

wörtlich: „Es ruft die Bewohner des ewigen Schattenreichs der rauhe Klang der tartarischen Posaune.“ Nachdem durch chia, womit die Strophe beginnt, der erste Stosz des Instrumentes gegeben worden, pflanzt sich der fürchterliche Schall unter Vermittlung von neun a, von fünf o, von den Diphthongen au und uo, ferner von aea in tartarea, ingleichen von sieben r und sechs t auf eine Weise fort, dasz jedermann die unbeschreibliche, an die Töne or re er ra ar rea ro und jene Doppelvokale geknüpfte Wirkung verspüren musz.

§. 97.

Die Spanier und Portugiesen arbeiten mit den nämlichen, für die antike Messung Ersatz bietenden Mitteln, die wir bei den Italiänern angewandt finden, auf Wohllaut, Harmonie und malerische Wirkung der Darstellung hin; wie sie denn ebenfalls im Epischen sich der Stanze (Oktave) mit gleichem Glücke bedienen. Ihre rhythmische Malerei entfaltet sich daher in einzelnen Zeilen sowohl als in dem Gerüste ganzer bilderreicher Strophen auf das kunstvollste, indem sie allerdings mehr durch eine Reihenfolge von Lauten oder durch Lautmassen, als durch strenge Abmessung und Abzählung der einzelnen Laute ihre Gedanken gestalten, aber doch mit fester Hand eine für das Ohr festbestimmte und eindringliche Gliederung zuschneiden.

So weisz Camões (Lus. Canto VI, Str. 81) durch folgende einfache Zeile:

Divina Guarda, angélica, celeste,

das Sanfte, Ergebene und Bittende eines gebrochenen Herzens, vermöge der darin enthaltenen hellen Vokallaute, unübertrefflich abzuspiegeln. Ein Meisterstück portugiesischer Darstellung aber giebt er weiter unten (Str. 84—85):

Assi dizendo, os ventos que lutavam
Como touros indómitos bramando,
Mais e mais a tormenta accrescentavam,
Pela miuda enxarcia assoviando:
Relampagos medonhos não cessavam,

Feros trovões, que véem representando
Cahir o ceo dos eixos sôbre a terra,
Comsigo os elementos terem guerra.

Diese Strophe schildert das ganze wüste, ungeheuerliche, unvermeidlichen Untergang drohende Unwetter eines Meersturmes, der jeden Gedanken an eine Rettung ausschlieszt: lutavam malt das Geheul, touros indómitos bramando das die Luft erschütternde Brüllen (ein Gleichnisz, geschöpft durch unmittelbare Anschauung des Dichters aus der Sitte seines Vaterlandes), tormenta das Getöse des Sturmes selbst. Hierauf drückt relámpagos die Furchtbarkeit der unaufhörlich aufzuckenden Blitze aus, während die Worte feros trovões durch ihren Donnerklang den vor den Geist gerückten Schall der Donner selbst unterstützen; terra und guerra endlich zeichnen das drohende Zerbrechen des Weltalls. Vorzüglich in den auf avam und ando (sprich andu) ausgehenden Endwörtern der sechs ersten Zeilen liegt das allmählich steigende dumpfe Heranrollen des Donners, während durch die beiden letzten Wörter der letzten zwei Verse gleichsam das Resultat, das jähe Einschlagen des Unwetters, versinnlicht wird, durch terra und guerra mit einem Doppel-r, welches gerade im Portugiesischen und Spanischen sehr schnarrend ausgesprochen wird. Hierauf folgt:

Mas ja a amarosa estrella scintillava
Diante do sol claro no horizonte,
Messageira do dia, e visitâva
A terra, e o largo mar, com leda fronte.

Ein unmittelbar folgender Gegensatz des Lieblichen, Hoffnungsreichen und völlige Rettung Verheiszenden. Das Freundliche beginnt sich plötzlich anzukündigen durch amarosa estrella scintillava, gesteigert durch claro no horizonte, und erhält durch leda fronte den höchsten Ausdruck des Heitern. Im Gegensatz zu den dumpfen und krachenden Reimen der vorigen Strophe bemerkt man hier das Versöhnende und Anmuthige im Schalle der Endwörter scintillava, horizonte, leda fronte, was sich Alles ungemein weich und lind ausspricht.

Wie die spanische Sprache zu malen vermag, zeigt der grosze Epiker Alonso de Ercilla in seiner Araucana durch die Darstellung eines mörderischen Vorgangs (Cant. Tercero, Str. 68—69):

Como el furioso toro, que apremiado
Con fuerte amarra al palo, está bramando,
De la tímida gente rodeado,
Que con admiracion le está mirando;
Y el diestro carnicero ejercitado,
El grave y duro mazo levantando,
Recio al cagote cóncavo desciende,
Y muerto estremeciéndose le tiende:

Así el determinado viejo cano,
Que à Valdivia escuchaba con mal ceño,
Ayudándose de una y otra mano,
En alto levantó el ferrado leño:
No hizo el crudo viejo golpe en vano,
Que á Valdivia entregó al eterno sueño,
Y en el suelo con súbita caïda,
Estremeciendo, el cuerpo, dió la vida.

Auch hier wieder ein Gegensatz, erstens ein wuchtig herabfallender Schlag, zweitens das ruhige Hinsinken. Wie nämlich der unwillige

greise Krieger den unglücklichen Valdivia zu Boden schlägt, diesz schildert der Dichter in seiner doppelten Wirkung. Zuerst führt er uns durch die Worte furioso toro die Wuth eines an den Pfahl gebundenen Stieres vor, dessen rasendes Gebrüll durch apremiado, amarra und bramando sich hinziehend abgespiegelt wird, während grave y duro mazo levantando die ganze Kraft der entscheidenden Bewegung malt, worauf als augenblickliche Wirkung durch desciende und le tiende das allmähliche Aushauchen des gefällten Thieres hervortritt. Die sechsmal mit dreifachem Reime wiederkehrenden Schluszwörter auf ado und ando leiten den Vorgang gewitterartig ein, die Erwartung spannend, während der sinkende Ton der beiden letzten weichklingenden Zeitwörter die blitzschnelle That und ihre grausige, das Herz des Zuschauers gleichsam ertödtende Wirkung abschildern. Dasselbe gilt von der zweiten Strophe, wo ebenfalls die Erhebung der fürchterlichen Keule seitens des Kriegers erwähnt wird (en alto levantó mit dem cäsurartigen Accente), worauf wiederum wie am Schlusze der vorhergegangenen Strophe mehrere Wörter gewählt sind, die einen hellen aber leis verschwimmenden Ton haben: súbita caïda und dió la vida, Klänge, die durch eigenthümliche Beschaffenheit auf die verständlichste Weise das lautlose Verscheiden andeuten. Der Getroffene knickt zusammen, streckt seinen Körper, zwar nicht so plump wie jener Stier, aber doch unabwendbaren Falles hin und stirbt, ohne zuvor noch einen Laut von sich geben zu können.

Der nämliche Dichter entzückt uns ferner auch (Arauc. Cant. XV, Str. 71) durch eine malerische Sturmschilderung:

La braveza del mar, el recio viento,
El clamor, alboroto, las promesas,
El cerrarse la noche en un momento
De negras nubes lóbregas y espesas;
Los truenos, los relámpagos sin cuento,
Las voces de pilotos y las priesas,
Hacen un son tan triste y armonía,
Que parece que el mundo perecia.

Durch viento, seinen Klang und seine Stellung, glaubt man das von einem Wirbel aufgetriebene und in die Höhe spritzende Meer vor sich zu erblicken; die Schrecken der ganzen Naturerscheinung spiegeln sich alsdann nacheinander an den volltönenden Vokalen ab, bis cerrarse, abgesehen von seiner Bedeutung, durch das Grelle seines Halles dem grausen Bilde gleichsam die letzte Farbe leiht. Denn nunmehr walten Donner und hellauflammende Blitze vor, was durch die malerischen Wörter truenos und relámpagos in solchem Grade veranschaulicht wird, dasz man die im sechsten Verse erwähnten Stimmen der in wilder Eile beschäftigten Piloten vor dem an unseren Ohren so eben vorübergehenden Gebrause und Getöse kaum mehr vernehmen kann: auf die früheren dumpfen Vokale folgen in der sechsten Reihe, der Mehrzahl nach, die schwächer klingenden I- und E-Laute. Am Schlusz malt sich durch das Untereinander aller Vokale (a e u o a i y ao und ia) die wirre Mannichfaltigkeit der Scene, und durch den gegen die übrigen Wörter und Sylben lauthervortretenden Vokalklang von mundo, seinen Begriff dazu gerechnet, wähnt man mit eigenem Ohre plötzlich den alleszerstörenden Vernichtungsschlag, das Gekrach des Weltuntergangs, zu hören.

§. 98.

Durch die Betrachtung dieser glänzenden Beispiele gelangen wir zu dem Schlusz, dasz wir der Sprachmalerei der romanischen

Völker gegenüber, welche in ihrer Weise sich vollendet ausprägt, die unsrige festhalten und weiter ausbilden müssen, wenn wir anders ebenfalls das höchste Ziel der Kunst erreichen wollen*): die mit dem Inhalt Hand in Hand gehende Vollkommenheit der Form.

Dem seitherigen Schwanken unserer Verskünstler zwischen der romanischen Weise, welche dem deutschen Idiom theilweise wegen seiner Accente widerstrebt, theilweise nicht den schönsten Ausdruck verleiht, und zwischen einer strenggeregelten Lautmessung, gebaut auf den Sylbentakt, musz ein Ende gemacht werden. Die Bahn, wie wir im Obigen gesehen haben, ist gebrochen und weis't uns derjenigen Richtung zu, welche die in unserer Sprache liegenden Hülfsmittel fordern, damit die ächte Musik, die beste Harmonie und die vollkommenste Zeichnung der Gedanken erzielt werde. Der Takt der neuhochdeutschen Sprache ist so beschaffen, dasz er den Alten näher sich anschmiegt als den von dem Accent geregelten bewegten Klängen der Romanen, die unserm Ohr willkührlich tönen.

Fünftes Hauptstück.

Die rhythmische Malerei der deutschen Prosa. Die in der Prosa stattfindenden Rhythmen. Ursache des schlechten Klanges bei so vielen Prosaikern. Die Wortspiele. Uebergang der Prosa zur poetischen Form durch den Hinkjamben: Mängel des letztern.

§. 99.

Richten wir die Blicke auf die seitherigen Leistungen der deutschen Prosa, namentlich auf den Zeitungsstyl, wie er bis auf die neueste Zeit herab hingeworfen wird, so begegnen wir häufig einer Art der Darstellung, die zwar nicht Mangel an Gründlichkeit des Wissens verräth, aber die Spuren einer solchen Verwilderung an sich trägt, dasz man sich in die Steppen der Barbarei versetzt glaubt.

Der Name des gelehrten Styls, welchen man einer solchen Schreibweise zu geben pflegt, ist nicht treffend genug: man sollte ihn vorzugsweise den „deutschen“ nennen, weil er nicht nur im Durchschnitt bei uns der herrschende ist, sondern auch weil kein anderes neueres Volk, das bereits eine beachtungswerthe Literatur aufzuweisen hat, aus dem edeln Waizenkorn seiner Sprache gleich geschmacklose und unverdauliche, gleich formlose Brote bereitet. Die

*) Nur die slavischen Völker, unter ihnen die Russen und Tschechen, sind im Stande dem germanischen Beispiele nachzuahmen. Die mir vorliegenden Proben russischer Hexameter von dem k. Bibliothekar Walter zu Petersburg sind trotz ihrer Konsonantenfülle äuszerst wohlklingend in Schritt und Takt.

politischen Zeitungen insbesondere, so weit sie allgemeinere Aufsätze und Betrachtungen bringen, schreiben mit seltenen Ausnahmen so locker und unlogisch, so nachlässig und dunkel, dasz es eine wahre Erquickung ist, ihnen gegenüber einen englischen oder französischen Artikel zu lesen, worin man oft selbst das Unbedeutende mit Eleganz und Schärfe abgehandelt findet. Besäszen wir nicht bereits eine Anzahl wahrhaft gediegener Klassiker, so würden wir die Ausländer nicht widerlegen können, wenn sie den alten Vorwurf wiederholten, dasz die deutsche Sprache, wenn nicht die schlechteste in Europa, doch sehr grobkörnig, rauh und ungeschlacht sei.

§. 100.

Zur Entschuldigung mag allerdings dienen, dasz die Blüthe unserer Litteratur noch zu jung ist, um durchschnittlich dieselbe Reife zu zeigen, welche die anderer Nationen hat; es mag sein, dasz unserm Volksleben noch keine gleich helle Sonne schien und noch kein ebenso langer Tag der Entwicklung gegönnt ward, um auf die Früchte des Geistes mit der nämlichen Kraft durchgreifend zurückzuwirken. Es mag sogar sein, dasz das ganze Wesen der übrigen neueren Sprachen einfacher und kunstloser ist, und daher schneller und leichter zu der rechten Ausbildung gelangen liesz, als der tiefe Born der unsrigen, dessen Ausschöpfung und Verklärung mehr Geduld, Zeit und Kraftaufwand erfordern dürfte.

In letzterer Hinsicht musz man eingestehen, dasz die deutsche Sprache, von andern Eigenschaften nicht zu reden, schon durch die Möglichkeit, die Worte kunstreich zu stellen und die Sätze gliederreich zu gestalten, eine Gefahr hervorruft, welche die Franzosen, Italiäner und Engländer nicht kennen. Diese Möglichkeit oder Fähigkeit, die auf der einen Seite ein hoher Vorzug ist, verlockt auf der andern mit sirenenartiger Gewalt den Schreibenden, gleichsam wider Willen, in ein endloses Gewirr von Klippen. Um sich auf den rechten Weg zurückzufinden, sieht er alsdann sich genöthigt oder auf's neue verlockt, den Faden des Satzes so lange fortzuspinnen, als nur immer der Rocken der Gedanken vorhält. Kommt dazu die Gewohnheit, am ruhigen Schreibtisch für das Auge zu schreiben, nicht aber die Gedanken sich laut zu denken, so erklären sich die übrigen Fehler der Schwerfälligkeit, Flickerei und Verschrobenheit; der Deutsche spricht gewöhnlich besser als er schreibt.

§. 101.

Allein wie dem auch sein möge, jedenfalls ist der Grund dieser Formlosigkeit im Ungeschmack zu suchen, im Mangel an Maszkenntnisz, wovon wir die Deutschen im Allgemeinen nicht freisprechen können; denn auch anderweitig, selbst in kleineren schlichten Perioden, wo die Gefahr sich in Abwege durch die Sprachmittel selbst zu verirren nicht vorhanden war, trifft man Verzirkelung und Ungenauigkeit an.

Dieser Umstand legt zugleich Zeugniss von einer sehr geringen Sprachgewandtheit ab; der Deutsche überschaut, bei dem über-

wältigenden Reichthum der Mittel, nicht genug die Wege, die ihn am besten leiten und aus den Schlingen der Redegewächse befreien könnten. Die Erfahrung lehrt sogar, dasz er nicht gewohnt ist, um die Eigenschaften und Fähigkeiten seiner Sprache sich ernstlich zu kümmern; er lebt, trotz vieler Erinnerungen gelehrter Meister, immer noch in dem traurigen Wahne, er brauche die Muttersprache, deren Kenntnisz ihm angeboren sei, nicht einzuüben, ihre Schönheiten nicht zu suchen. Man vergiszt dabei, dasz ein klarer Vortrag, welcher dem scharfen Denker allerdings leicht zu Gebote steht, noch weit davon entfernt ist ein anziehender und kunstvoller zu sein. Deszhalb müssen wir vornehmlich die Aufmerksamkeit des Stylisten auf Folgendes richten.

§. 102.

Hat der Mangel an Einsicht in das gehörige Masz, ein Fehler, der das Allgemeine trifft, Unklarheit und Schwierigkeit des Verständnisses im Allgemeinen zur Folge, so führt die sehr weit verbreitete trostlose Unkenntnisz der Grundelemente unserer Sprache nicht nur Unklarheit und Ungenauigkeit im Einzelnen herbei, sondern beeinträchtigt auch die Eleganz der Darstellung überhaupt, vom gröszten bis zum geringsten Theil der Rede herab. Vor allem macht sich die Unbekanntschaft mit der rhythmischen Natur der deutschen Töne auf diese doppelte Weise, zum Nachtheil der Klarheit und Eleganz, bemerkbar. Wie oben gezeigt worden, steckt im Klang und Masz der Töne ein bedeutender Vortheil für die rechte Darlegung, Gestaltung und Ausbreitung der Gedanken.

Allerdings bieten Lessing und Göthe, Schiller und Tieck, Ranke und Niebuhr in ihren Hauptwerken eine so vollendete Prosa, als sie nur immer ein antikes und modernes Geschlecht hervorzubringen vermocht hat, und diese Schriftsteller, könnte Jemand einwenden, waren zu ihrer Zeit nicht im Stande, eine so vollkommene Kenntnisz der deutschen Rhythmik sich zu verschaffen, als sie jetzt möglich ist und gefordert wird. Dieser Einwand indessen zerfällt durch die Erwiderung: Jene trafen unbewuszt mit genialem Takte, ihrer Zeit vorauseilend, das Rechte mit solchem Glücke, dasz sie der Mehrzahl heutzutage schon fast wie unerreichbare Vorbilder erscheinen; sie besaszen ein auszerordentlich feines, für den Wohllaut im höchsten Grade empfängliches Ohr, diesz ersetzte das Fehlende und überwand die Mängel. Zugleich hatten sie Fleisz auf das Studium der deutschen Rhythmik wirklich und ernsthaft verwendet; es wird ihnen Niemand eine gewisse Einsicht in dieses Feld absprechen mögen, sie wuszten mehr davon als die meisten der heutigen Autoren. Griechenland und Italien war ihre Schule gewesen; sie hatten überhaupt nicht verabsäumt, ihren Geschmack auszubilden und den Sinn für das Masz zu schärfen, wodurch es ihnen gelang in die Architektur des Ganzen wie des Einzelnen tief einzugehen.

§. 103.

Schon oben ist mehrmals bemerkt worden, dasz die Prosa einen Rhythmus entfalte, der ihr ebenso gut zusagt, als der Poesie

der ihrige. Aus dem Satz der prosaischen Rede tönt eine Musik oder Melodie heraus, die ihren Ursprung nimmt von dem Klange der verschieden gebauten Wörter, von der Zahl, dem Umfange und der Anordnung der einzelnen Theile oder Reihen, aus welchen das Ganze, die Periode, gebildet ist. Wir wiederholen auch, dasz ein solches Ganzes für die prosaische Rede das Nämliche bedeutet, was der Vers für poetische Darstellung zu sagen hat.

Wenn es ein gelungenes und wohldurchgebildetes Ganzes ist, sehen wir, dasz es durch die nämlichen Bedingungen entstanden ist, welchen die rhythmische Zeile des Dichters ihre Gestalt verdankt, durch Harmonie der zusammengefügten Worte, durch wohlabgemessenen Redeflusz und eine für das Ohr angenehme Umgränzung des Gedankens: doch sind diese Bedingungen bei dem prosaischen Gebilde nicht gleich fest eingehalten und nicht mit der gleichen Strenge der vorgeschriebenen Regeln geltend gemacht worden. Der Prosaiker beobachtet seinen Takt, aber mit gröszerer Freiheit, indem er eine gleichmäszige Gliederung ausschlieszt; er baut seine rhythmischen Reihen, aber formt sie nicht nach entschiedenen Gesetzen, welche die Länge, Kürze und Wiederkehr derselben vorschreiben, er stellt höchstens, wenn er die kunstreichsten Satzverhältnisse wie Thucydides anstrebt, Tongefüge dem Tongefüge wohlberechnet gegenüber. Kurz, er entfaltet die Reihen frei nach Maszgabe des Gedankens, welcher bald mehr, bald weniger Worte heischt, um deutlich, recht und sorgfältig ausgedrückt dazustehn, sowie nach der Richtschnur eines Ebenmaszes, welche die einzelnen Theile in ein gegenseitiges, theils durch gröszere oder geringere Wichtigkeit des Inhaltes, theils durch Uebersichtlichkeit, theils endlich durch zeitweilige Forderung des Wohllautes gebotenes harmonisches Verhältnisz setzt. Daher kommt es, dasz die Melodie eines prosaischen Satzes, die wir eben vernommen haben, mit dem nächsten Satze keineswegs wiederkehrt, sondern allemal einer neuen Platz macht: dasz also die ungebundene Schreib- und Sprechweise ebenso viele Melodien als harmonisch gebaute Sätze, von denen jeder einzelne aus sich die gröszte Mannichfaltigkeit einer rhythmischen Bewegung zu offenbaren vermag, an unseren Ohren vorüberführt. Der Styl des Dichters erfreut uns durch eine Hauptmelodie, die mit jeglichem Vers wiederkehrt, vermannichfaltigt jedoch in sich selbst durch den Tanz der Rhythmen, der innerhalb bestimmter Gränzen beständig wechselt. Die Gebilde seiner Rede sind den Beeten ähnlich, welche der pflügende Landmann in das Feld einschneidet; sie laufen gleichmäszig hin, auf diesem Acker breit, auf jenem schmal, hier länger, dort kürzer, aber stets pünktlich abgetheilt nach regelrechter Ordnung. Die Rede des Prosaikers wirft ihre Sätze auf wie das fluthende Meer, das unter dem Hauche des Windes hier kleine, dort grosze Wogen versammelt, je nachdem hier oder dort ein gröszerer Andrang stattfindet, der die Wasser zu besonderen Gruppen gestaltet: wir lauschen dem harmonischen Geräusch der Wellen, die verschiedenartig aufsteigen und fallen, gebunden an keine Wiederkehr in derselben Grösse und Form.

§. 104.

Weil aber die Rede des Prosaikers, obwohl sie auf jeglichem Punkte mit Freiheit um sich greift, dennoch einen ge-

wissen Takt behauptet, um harmonisch hinzuwandeln und die Sätze in melodischen Strömen zu ergieszen, so braucht es keines Beweises, dasz die rhythmischen Füsze, welche die Sprache darbietet, von seiner Seite die sorgfältigste Beachtung verdienen. Denn sobald er weisz, welche Füsze leicht, welche schwer sind, so wird er im Stande sein, sie an der rechten Stelle und in der rechten Weise anzubringen: er wird keinen leichten Gedanken mit schwerrollenden Füszen ausstatten, keinen schweren mit leichten, sondern eine Gliederung anwenden, wie sie jedesmal der Beschaffenheit des auszudrückenden Gedankens am besten entspricht.

Der gute Prosaist gewöhnt sein Ohr ebensowie der Dichter, die Wirkung des Daktylus, Spondeus, Jambus, Trochäus, Kretikus, Choriambus und anderer Glieder zu bemessen und zu unterscheiden. Um den Stromfall der Rede zu beschleunigen, wird er sich der Daktylen bedienen, um ihn zu hemmen, der Spondeen, um ihn zu mäszigen, der Jamben; er fühlt mit Sicherheit heraus, wenn es wohlgethan ist, die Periode durch einen Kretikus, Choriambus oder trochäischen Fall abzuschlieszen, oder wenn es rathsam ist, aus diesen rhythmischen Takten in jene überzugehen und die Glieder zu vermischen. Ein Ohr, das diesen Dingen fremd ist, trifft selten das Rechte und vermag den Gedanken nicht in Uebereinstimmung mit der Form zu setzen; selbst die beste Naturanlage bedarf der Ausbildung in diesem Stücke, sonst bleibt sie stehen auf derselben Stufe, wo der sogenannte Naturdichter, der die Pflugschaar mit der Feder vertauscht, steht.

§. 105.

Man darf sich daher, wenn wir nicht ohne Grund über Vernachlässigung dieser Kenntnisznahme in Deutschland klagen, nicht im geringsten über den unrhythmischen und unkünstlerischen Styl der Mehrzahl der deutschen Prosaiker verwundern. Wie kann ein lebenskräftiger und vollendeter Styl entstehen, wenn man mit den Lebenselementen der Sprache und demjenigen, worauf eine vorzügliche Grundlage der Vollendung ruht, auf beklagenswerthe Weise unbekannt ist?

Bald begegnen wir deszhalb Satzstücken, die durch einsylbige Wörter auseinanderfallen, bald einem Haufen Spondeen, wo der Natur des Gedankens alle andern Töne besser zugesagt hätten, bald einem Gemisch von Füszen, die sich schnurstracks widerstreiten, hemmen und die Zunge mit Mühe vorwärts dringen lassen, bald einem Gewirr von Klängen, die nicht blos barbarisch lauten, sondern schlechterdings unaussprechlich sind. Aus derselben Wurzel so vielfachen Uebels, einem ungebildeten Ohre (vorausgesetzt dasz dieses überhaupt zu Rathe gezogen und nicht blos nach dem Auge oder nach einem blinden Zufall geschrieben worden), stammt die Zusammenschachtelung allzuvieler kleiner Nebensätze, die Aufhäufung zahlreicher, von einander abhängiger Genitive, das Zusammendrängen und Ineinanderschieben vieler zu Einem Begriff gehöriger Wörter, die durch Auflösung in Nebensätze eine bessere Anordnung finden würden, das Nachschleppen einer Menge den verschiedenen Satztheilen zukommender, aber ungeschickt an das Ende gestellter Zeitwörter

und Aehnliches, was den Ausdruck schwerfällig macht und ein todtes mechanisches Verfahren beurkundet. Wir brauchen uns nicht tiefer in die Masse der einzelnen Mängel zu verlieren; der Styl so mancher Fachgelehrten, namentlich der juristische, der oft an den veralteten Jargon längst verflossener Jahrhunderte erinnert, giebt davon schlagende Beispiele.

§. 106.

Der gute Prosaiker also bedient sich der nämlichen rhythmischen Glieder, welche die Bausteine der poetischen Darstellung sind, nur mit dem Unterschied, dasz er weder ihre Bestandtheile, die Sylben, mit der gleichen Schärfe abwägt, noch dieselben zu einem Ganzen verbindet, das aus der nämlichen strengen Folgerichtigkeit wie der Vers entspringt. Es kommt ihm wenig darauf an, ob die einzelnen Sylben eines Fuszes ganz gewissenhaft gemessen sind; er läszt eine falsche hingehen, zählt sie auch nicht so genau, dasz nicht einmal eine mehr als nothwendig sich einschleichen, ein andermal eine fehlen dürfte.

Die Längen beurtheilt er hauptsächlich nach dem gewöhnlichen Sprachaccent und gestattet sich die Verkürzung tonloser Stämme, Endungen und Partikeln mit der nämlichen Freiheit, die zur Zeit Klopstocks und noch geraume Zeit nach ihm auch im Verse herrschend war. Somit gelten dem Prosaiker manche Füsze, die der Poet als Kretiker miszt, für gute Daktylen; Spondeen zählt er nicht selten für reine Trochäen und wird die letztern in daktylische Rhythmen ebenso einreihen, wie die Jamben in anapästische Glieder, ohne dasz er befürchtet, dadurch den daktylischen und jambischen Rhythmus sonderlich zu beeinträchtigen oder ganz aufzulösen. Ueberhaupt verschmäht er das Grundgesetz, nach welchem zwei Kürzen einer Länge entsprechen: er wird sich kein Gewissen daraus machen, d ei Kürzen zu gebrauchen, wo eine Länge stehen könnte, und wird der Stimme, die in der Prosa mehr umfassen und flüchtiger über die Töne hineilen darf, die Ausgleichung des Uebergewichts anheimstellen. Eine gewisse Tonlosigkeit vieler Wörter, aus Gewichtlosigkeit des Sinnes herrührene, kommt einer solchen Freiheit des Sylbengebrauchs zu Statten; selbst Doppelkürzen ergeben sich aus tonlosen zweisylbigen Wörtern. Was den Hiatus anbelangt, der in der rhythmischen Gliederung Störung herbeiführt, wird ihn der Prosaiker zwar aus demselben Grunde meiden, doch nicht mit der gleichen Aengstlichkeit und Sorgfalt, weil ihm verstattet ist, durch engeres und rascheres Zusammenziehen der Sylben jenem Miszklang auszuweichen, das Klaffen der Vokale zu verdecken. Aus diesen und ähnlichen Angaben mögen diejenigen, welche fürchten, dasz wir die Saiten zu hoch spannen, wenn wir von dem Prosaiker eine genaue Kenntnisz und Berücksichtigung der metrischen Füsze zu fordern wagen, volle Beruhigung schöpfen.

§. 107.

Zweitens ward gesagt, dasz die Prosa mit Hülfe der gemessenen Glieder zwar harmonische rythmische Reihen, aber keine nach fester Sylbenfolge geregelten Verse bilde; wie denn auch oben schon erwähnt worden, dasz sie nicht blos den geschlossenen Rhythmus des Dichters verschmähe, sondern im Gegen-

theil der Gelegenheit, in seine abgerundeten Weisen zu fallen, mit Behutsamkeit ausweiche und sogar das unversehene Einschleichen eines Verses durch angemessenen Vortrag verberge und unterdrücke. Die Bahn ihres eigenen Rhythmus und Wohllauts verfolgend, baut sie den Satz aus Bruchstücken von Versen zusammen, die bald kürzer, bald länger sind, indem sie nicht sowohl wie ein Potpourri aus einer Melodie in die andere überspringt, als vielmehr dem begonnenen, auf einen Vers auslaufenden Strome Einhalt thut.

Diesz geschieht dadurch, dasz sie dem entschieden und regelrecht fortstrebenden Gange der Füsze durch Hinzufügung eines Klangüberschusses ein Ziel steckt, durch Dazwischenlegen von Sylben eine Trennung der sonst streng rhythmischen Gliederung herbeiführt, dem feineren Masz der Glieder einige verhältniszmäszig gröber zugeschnittene Sylbenblöcke entgegenwirft und die auf festem Gesetz fuszende künstlerische Verbindung durch ein minder fest geregeltes Tongefüge auflöst, durch welches der Faden der Rede gleichsam mit kunstloseren Takten sich fortspinnt. Wenn man das Gebilde des prosaischen Satzes so gestalten wollte, dasz man fortwährend aus einem Versstücke iu ein anderes überginge, so würde der Rhythmus desselben schon zu nahe an das poetische Gleichmasz streifen; das letztere drängte sich dann zu deutlich durch, der Ausdruck gewänne zu viele Gemessenheit und zu grelle Färbung. Sonach ist die Freiheit der ungebundenen Rede gröszer: sie weist sowohl die Anwendung von lauter einzelnen, rhythmisch gesonderten Trümmern, die durch ihre Vereinigung eine Art von dithyrambischen Ton zuwegebrächten, als den trompetenartigen leicht erkennbaren Festschall regelrecht gebauter ganzer Reihen zurück.

§. 108.

Unter den Versbruchstücken, welchen wir am häufigsten begegnen, stehen die abgerissenen Gefüge von Jamben, Trochäen, Daktylen, Anapästen und Theile von einigen anderen gewöhnlicheren Formen oben an. Ihr Gebrauch hat schon, ganz abgesehen von ihrer Verflechtung mit den übrigen Takten des Satzes, welche den sonst zu hellen Rhythmus mäszigt und verdeckt, schon deswegen nichts Auffälliges, weil jede regelmäszige Wiederkehr derselben ausgeschlossen bleibt.

So sehen wir denn bald, dasz ein Satz mit vier jambischen Füszen anhebt: „Durch solche Mittel sollte nun“; dieser Rhythmus aber dann aufhört, indem drei trochäische Glieder hinzugefügt werden: „eine feste Mauer“, die jedoch der Vortragende nicht als reine Trochäen betont, weil er nicht skandirt wie bei dem Dichter: er berührt nur oberflächlich mit der Stimme das tonlose Wörtchen „eine“, wie es die der Gewohnheit des alltäglichen Lebens sich annähernde Prosa thun darf, als ob dasselbe eine Doppelkürze wäre. Auf diese Weise verflüchtigt er die Töne, bringt eine anapästische Bewegung hervor, an welche sich wiederum etwas Jambisches anschlieszt, und stellt ein ächtprosaisches Tongefüge her, da die streng-gesetzliche Folge der Glieder aufgehoben ist und eine derartige Rhythmenverbindung, angenommen, dasz sie der Regel nicht wider-

stritte, auch in der poetischen Rede zu selten eintreten würde, um entschieden poetisch zu klingen. Ein weiterer Zusatz: „eine undurchdringliche Wand erscheinen", löscht vollends den etwanigen Ueberschusz des rhythmischen Klanges aus, den die vorausgehenden Jamben auf das Ohr fallen lieszen. Nach einigen andern Zwischensätzen folgt dann: „und sollte — den Begriff von unerschütterlicher Festigkeit — geben." Aus diesem Schlusztheile tönt ein vollständiger jambischer Trimeter heraus, sobald man skandirt und um den Zusammenhang des Sinnes sich nicht bekümmert: „den Begriff von unerschütterlicher Festigkeit"; denn der anapästische Anfang „den Begriff" bietet kein Hindernisz, weil dieser Wortfusz wie einen einzigen Begriff, so auch einen guten rhythmischen Fusz ausmacht. Indessen skandirt man erstlich im prosaischen Vortrage nicht so sorgfältig, dasz man un in „unerschütterlicher" durch den Versaccent verlängte, ferner müszte man die Endung lich ungebührlich dehnen an einer Stelle, wo sie das ganze Gewicht des Rhythmusschlages treffen würde, während sie zur Kürze sich hinneigt, und endlich betrachtet der Prosaiker, vermöge seines Accents den Kretikus „Festigkeit" eher als einen flüchtig rauschenden Daktylus, wodurch der jambische Fall zerstört wird. Die völlige Vernichtung des letztern oder vielmehr seine Niederdrückung zum prosaischen Klang und Masz führt das Zeitwort „geben" herbei, das die Periode abschlieszt und das Niemand wegen des Sinnes von den früheren Gliedern lostrennen wird. Daher wir aus diesem Schlusztheile zwar eine gute rhythmische Gliederung, wie sie für die Prosa paszt, aber keinen ächten Vers heraushören.

Bald gewahrt man ferner, dasz der jambische Anlauf, den eine prosaische Reihe nimmt, durch Spondeen gedämpft und niedergehalten wird: „Ich hegte schon geraume Zeit — **Vorsätze**," oder durch daktylische und andere Füsze: „Es blieben alle diese **kunstwidrigen Bestrebungen todt**. Bald geschieht diesz mit trochäischen Eingängen: „Meine Mutter dachte sehr — **lebhaft**," und: „Konnten seine **treuen Bemühungen auch** mein Talent nicht steigern," in welchem letztern Beispiel die Worte: „treuen Bemühungen auch" durch daktylischen Schwung den trochäischen Gang, indem sie dazwischen eingeschoben sind, unterbrechen. Bald verlieren sich anapästische Glieder in kühnere, aber auch deswegen durch kein rhythmisches Gesetz angeknüpfte Klänge, wodurch eine kunstmäszige Verbindung entstände: „Er fuhr fort, **die geselligen Tugenden** den zärtlichen Empfindungen gegenüber zu stellen." Auf ähnliche Weise gehen Daktylen in Jamben und Spondeen über: „**Meine Collegia** besuchte ich anfangs ämsig und treulich," oder wir finden einen Trochäus eingestreut, während das Ende den daktylischen Flusz in Kürzen vergräbt: „Um die unendliche **Langeweile** des täglichen **Lebens zu erheitern**, worin der flüchtige Grundton des gesammten Gedankens jedoch anfangs kaum ermäszigt, am Schlusz sogar gefördert wird.

§. 109.

Genügen obige Sätze und Beispiele, um die mannichfaltige Verwandlung, Trennung, Auflösung und Zerstücklung der Rhythmen, wodurch die Prosa den unwandelbaren metrischen Takt der Poesie vermeidet, zur Anschauung zu bringen, so zeigen sie zugleich, dasz die ungebundene Schreibart eine wahrhaft rhythmische Grundlage hat und dasz, weil diesz der Fall ist, offenbar

nicht selten Gelegenheit geboten sein musz, in ihrem Bereich mit Hülfe der rhythmischen Satzgliederung eigenthümliche und glänzende Wirkungen hervorzurufen.

Denn je nachdem der Autor mit Weisheit diese oder jene Füsze zur rechten Zeit gebraucht, um einen Gedanken vor allen übrigen auszuzeichnen, wird er dem Ausdruck diese oder jene Farbe geben, das Gewichtvolle durch die äuszere Form unterstützen und von Nebensachen abscheiden, der Phantasie des Hörenden ein lebhaftes Bild hinwerfen, kurz, seinen Styl auf die Höhe der Sprachmalerei stellen.

§. 110.

An das Bereich solcher Malerei streifen auch die Wortspiele, die sogenannten Wortwitze, die auf die äuszere Form theils gebaut, theils zufällig sind.

Sucht man sie, so musz dahin getrachtet werden, dasz sie den beabsichtigten Eindruck leicht hervorbringen, dasz die Wörter, welche in ein scharfes Verhältnisz zu einander treten sollen, durch Stellung und Masz ausgezeichnet werden: sie müssen so stehen, dasz die Strömung der Zeile ihnen vergönnt, Aehnlichkeit und Unähnlichkeit des Begriffes auf beiden Seiten in glanzhelles Licht zu setzen. Weil diesz durch volles und ungehindertes Ausklingen geschieht, müssen die betreffenden Satztheile mit besonderer Rücksicht auf Umfang, Klang und Stellung gemessen werden, damit die gewichtigen Worte, die Schlagworte, welche die Hauptwirkung thun sollen, auf die Höhe der Tonwoge gelangen und ihre Strahlen ausbreiten können. Häufig dienen zu solchem Spiel die Assonanzen, bisweilen auch der Reim; nicht ganz ohne Macht äuszert sich dabei die Alliteration, welche die Laute entweder unter sich verbindet oder irgend einen Klang nachzuahmen versucht, der mit dem Begriff der Worte in Verbindung steht.

§. 111.

Einen höheren Grad von rhythmischer Malerei vermag jene dramatische Form zu entfalten, welche in Deutschland die gröszte Verbreitung gefunden hat und in der Mitte zwischen Prosa und eigentlicher Messung steht, die fünffüszige jambische Reihe oder der sogenannte Hinkjambe, welcher gewöhnlich fünf oder fünf und einen halben Fusz hat und mit dieser Zahl beliebig wechselt, aber auch mehr Füsze zuläszt und sogar duldet, dasz an den Fünfen etwas mangelt.

Schon aus solcher Unregelmäszigkeit giebt sich diese Reihe, die wir mit Recht keinen Vers nennen können, als eine Unform zu erkennen. Denn es ist nicht einmal ein Grund vorhanden, der einen solchen Wechsel zwischen fünf und fünf und einem halben Fusze gesetzlich erscheinen liesze; vielmehr dürfte man annehmen, dasz er eigentlich blos dem Reime, der (männlich und weiblich wie bei dem Alexandriner) dieser Zeilen sich bemächtigte, seinen Ursprung verdankt: später blieb der Reim weg, und nun trat dieser Wechsel um der Bequemlichkeit des Versifizirenden willen ganz willkürlich, also vollkommen unkünstlerisch auf. Denn der Zuschusz der halben Sylbe stört das mit metrischem Takte vertraute Ohr, der Rhythmus hinkt

gleichsam bei dem Uebergange zum ersten Jamben des folgenden Verses, es entsteht eine Art Pause, ein Stocken. Im Uebrigen wollen wir zugeben, dasz die Verlängerung oder Verkürzung dieser fünf- und fünfeinhalbfüszigen Jambengrundform nichts als ein Miszbrauch ist, den sich Viele erlaubt haben, vermuthlich weil sie glaubten, dasz an einer derartigen Sylbenreihe nicht viel zu verderben sei. Sie bildet den Uebergang von der Prosa zur poetischen Form, was merkwürdig genug ist, da kein anderes Volk ein ähnliches Mittelglied aufzuweisen haben dürfte.

§. 112.

Allerdings verschafft sich dieser Vers (wir werden seinem Bau doch diesen Namen aus Hochachtung vor Göthe und Schiller beilegen müssen) einen gewissen rhythmischen Tonfall, der über den Takt der Prosa hinausgreift, aber die Kunst seines Maszes ist so gering, dasz er sich über gutgemessene Prosa sehr wenig erhebt.

Man kann sagen, dasz die deutsche Prosa sich in dieser Form am besten verklärt habe; wie es denn in der That begründet sein dürfte, dasz diese Jamben im Durchschnitt trefflicher ausgeführt worden, als die freieren Satzgebilde von so vielen unserer Prosaiker, die in jeder Hinsicht das Masz vernachlässigen und oft schwieriger zu verstehen sind als die in jener lockeren Jambenreihe verfaszten Gedichte und als trochäische und jambische Strophengerüste.

§. 113.

Wäre die Messung einer solchen Zeile eine wahrhaft jambische, so dürfte sie allenfalls einigen Anspruch auf Kunst machen, schiede sich strenger von der prosaischen Reihe und stände weniger zwitterhaft da.

So aber zählt man, wie vor Opitz, meistentheils zehn oder eilf Sylben ab, theils lange, theils kurze ohne richtige Folge, betont sie nach dem alltäglichen Sprachaccent und nimmt den rhythmischen Iktus zu Hülfe, um über den falschen Takt zu siegen, den die unrecht gemessenen Längen und Kürzen, gleichsam halsüber gebrochen, herbeiführen. Denn man erlaubt sich in einer solchen Reihe überall Längen statt der Kürzen sowie Kürzen statt der Längen zu setzen, die Anwendung der mittelzeitigen Sylben nicht gerechnet; woraus sich ergiebt, dasz wir nichts als eine scharfgemessene Prosa, eine Linie von schlecht eingehaltenen rhythmischen Gliedern, einen von dem prosaischen Takt nicht sehr weit entfernten Numerus erhalten. Dasz hierin die Malerei schon mehr durchdringen könne als in der Prosa, liegt am Tage; nicht minder auch, dasz die rechte Höhe der Sprachmalerei, von welcher diese Darstellung handelt, auf solche Weise aus den oben angegebenen Gründen nicht erreicht werden könne. Ein Weiteres über diese schwache Form zu sagen wäre unnöthig.

Sechstes Hauptstück.

Die vollendete Versform gegenüber der Prosa. Vorzüge der volleren oder umfangreicheren Versarten vor den kürzeren oder mangelhaften. Das Verhältnisz des Verses zur Strophe in nämlicher Hinsicht.

§. 114.

Wir gehen zur eigentlichen Messung über, welche die ausschlieszlich poetische Form schafft, indem sie den kunstmäszigen reinen Vers gestaltet, um der rhythmischen Malerei Raum zu geben. Gegründet auf strenge Gleichmäszigkeit der Quantität, duldet die rhythmische Reihe des Dichters nichts Zufälliges, sondern sie wird so gesetzmäszig zusammengebaut, dasz die Versglieder, von denen wir oben gesprochen haben, sich regelrecht verbinden und selbst in den Fällen, wo ein Wechsel stattfinden darf, keinen andern Tausch unter sich vornehmen, als einen der auf vollkommener Gleichheit der metrischen Wagezunge beruht.

Der Grundrhythmus eines Verses bleibt die Hauptsache seiner Form; er ist unverletzlich. So kann, um ein Beispiel anzuführen, der Spondeus statt eines Daktylus, Jambus und Trochäus allerdings eintreten, aber nur unter der Bedingung, dasz es an derjenigen Stelle oder gleichsam in dem Augenblicke geschieht, wo sein Erscheinen den daktylischen, jambischen und trochäischen Grundton nicht belästigt, verkehrt oder aufhebt. Diese Stellvertretung aber und die Verflechtung der Glieder überhaupt wird nach den Gesetzen vorgenommen, welche der das Aeuszere behandelnde Theil der Metrik zu lehren hat.

§. 115.

Die gebundene Schreibart unterscheidet sich also von der Prosa äuszerlich dadurch, dasz sie eine bestimmte Anzahl Füsze zusammenreiht, ein Ganzes daraus bildend, das wir einen Vers nennen und das immer, ausgenommen in dem freien dithyrambischen Gesange, mit seiner Hauptmelodie wiederkehrt, entweder unmittelbar auf den ersten eben vollendeten Klangstrom oder auf zwei, drei, vier und mehr anders geformte, doch stets abgezählte Reihen, die zu einer geschlossenen Strophe vereinigt worden sind. Denn eine Strophe ist im Grunde nichts anderes als ein erweiterter Vers, ein Gebäude, das eine bestimmte Anzahl bald gleicher, bald mehr oder weniger verschiedener

Reihen umfaszt, zusammengeschlossen zu einem Ganzen, welches unverändert wiederholt wird. Sie hat daher, wie der einzelne Vers, ihre besondere Hauptmelodie.

Und diese spricht sich um so deutlicher aus, je häufiger die Strophe wiederkehrt oder, mit andern Worten, je zahlreichere Gegenbilder der ersten Strophe nachfolgen, wodurch die in dem Rhythmengebäude enthaltene Musik dem Ohre desto eindringlicher zugeführt wird. Denn entfaltet auch schon eine einzelne Strophe ihre Melodie so vollständig, wie ein einzelner selbstständiger Vers die seinige behauptet, so schlieszt sie dennoch ihre eigenthümlichen Reize erst allseitig auf, wenn sie durch Vervielfältigung eine gewisse Vertrautschaft hervorruft, die uns ungesucht entgegenkommt. Daher geschieht es selten, dasz ein ganzes Gedicht aus einer einzigen Strophe besteht; blos das Epigramm macht eine Ausnahme, für welches ein einziges Distichon genügt, doch beruht der Werth desselben bekanntlich weniger auf dem dichterischen Schmuck und der Schönheit der Melodie, als auf dem Sinngehalt und der Wahrheit des eingerahmten Gedankens, welchen man geistreich und witzig zu treffen sucht. Weil aber das nämliche Gebild vervielfacht wiederkehrt, ist es meistentheils unschwer, in die Melodie eines metrischen Gedichts einzudringen; werden die Strophen, eine nach der andern, mit Aufmerksamkeit auf ihre Töne laut gelesen, zeigt sich das Vorurtheil, womit der Deutsche jetzt solche Form zu betrachten pflegt, sofort als nichtig.

§. 116.

Vor allen Dingen dient der abgeschlossene Vers dazu, einen Gedanken vollständig aufzunehmen. zu umhüllen und abzugränzen, so dasz er als etwas Ganzes dasteht, sowohl äuszerlich als innerlich. Die Prosa thut in ihrer Weise dasselbe, indem sie einen Satz hinwirft, nur dasz sie das gesammte Masz, wie wir oben gesehen haben, nicht so genau nimmt. Der vor unserm Ohr abrollende Vers erscheint wie ein allmählig aushallender Musikton oder wie ein Glockenschlag, den wir zu Ende klingen hören, ehe ein zweiter folgt. Die letzte Sylbe desselben verschwebt gleichsam; daher sie für das Ohr gleichgültig ist und weniger in Rücksicht ihres Maszes beachtet wird, also bald lang, bald zweizeitig, bald kurz sein darf.

Eigentlich soll der einzelne Vers einen einzelnen Gedanken fassen; um Länge und Kürze des Verses indessen, um Höhe und Tiefe der Form, welche der Dichter baut, um seinen Gedanken hineinzugieszen, kümmern wir uns vorläufig noch nicht; gegenwärtig genügt es uns den Nutzen zu betrachten, welchen das kunstreiche Gefäsz gewährt. Dieser aber besteht darin, dasz wir, nachdem einmal das Masz festgestellt, ein Gedanke vollständig hineingeworfen, alle seine Theile richtig abgewogen und sein Umfang so bestimmt worden, dasz er innerhalb des vorgeschriebenen und gewählten Raumes ganz und gar aufgeht, — ein von allen Seiten fertiges, vollendetes und mit einem Rahmen umgebenes Bild vor uns erblicken. Wir brauchen nichts hinzuzufügen, weil wir nichts daran vermissen, können aber auch ohne einen neuen Vers zu beginnen nichts hinzufügen, weil es hier keineswegs wie in der Prosa gestattet ist, die Form willkürlich auszudehnen.

§. 117.

Indem also der Künstler auf eine solche Befriedigung für Geist und Ohr hinarbeitet, giebt er uns das Höchste, dessen die Sprache fähig ist: die schönste Darstellung der Gedanken. Denn lauter kleine Seelenbilder führen uns die Verse eines Gedichtes vor, von welchen alles Zufällige und Mangelhafte ausgeschieden ist; das Erreichbare wird vom Meister erreicht sein. Ueberdiesz dürfen wir nicht vergessen, dasz durch einen solchen Umrisz oder Abrisz die Verständlichkeit und Klarheit ungemein befördert wird, indem uns, wegen dieser Absteckung, eine leichte Uebersicht des Dargestellten möglich ist.

So gestattet uns demnach der Hexameter den vollständigen Wurf eines Gedankens, wie er eben geschildert worden ist; wir lesen:

Zarte vergängliche Wölkchen umfliegen den schneeigen Aetna,

oder:

Harmlos sitzt auf hoher Terrasse die säugende Pächtrin.

Dieselbe Wirkung thun andere Masze, unter ihnen der trochäische Vers:

Bis zu mir aus weiter Ferne hör' ich süsze Worte flüstern,

nicht minder der jambische:

Der Trommel folgt' ich manchen Tag, und an den Höfen lebt' ich auch.

Und:

Venedig liegt nur noch im Land der Träume.

§. 118.

Je weiter die rhythmische Zeile sich ausdehnt, desto mehr erlaubt sie die Ausbreitung und Schmückung eines Gedankens. Sie scheint einem fröhlichen, durch die Auen voll hinrauschenden Bache ähnlich, wenn wir lesen:

Drum liesz das Gedicht ihn schmelzen wie Frost an den üppigen Strahlen des Frühlings.

Durch diese Beispiele gedenken wir die genannte Eigenschaft der Masze anschaulich zu machen: wir sehen hier einen vollständigen Seelenausdruck auf einen gewissen Raum, ich möchte nicht sagen beschränkt, sondern übersichtlich abgesteckt und abgezeichnet. Und das ist der allererste und ursprünglichste Nutzen, den wir aus einem Verse gewinnen; denn obschon das Masz nicht überall mit dem Sinne zugleich auf diese äuszere Weise geschlossen wird, kann man doch sagen, dasz von Haus aus ein derartiges Grundmerkmal durch jedes gutgemessene Gedicht durchweg sich hinzieht, indem überall die besten, natürlichsten und einfachsten Stützpunkte der Abgränzung gesucht und eingehalten werden müssen, wo die Verse ineinander übergreifen.

§. 119.

Man darf übrigens nicht glauben, dasz blos jene längeren Versmasze oder rhythmischen Zeilen geeignet sind, dergleichen ganze und vollendete Bilder hinzuzeichnen. Für kürzere Gefäsze

werden die Gedanken kürzer gefaszt, aber **nicht verkürzt und abgebrochen**; daher auch kleinere Reihen die Darstellung eines vollständigen Gedankens erlauben, wie folgende Zeilen, jede für sich bestehen:

Der Eichwald brauset,
Die Wolken ziehn,

oder:

Ein' feste Burg ist unser Gott,

wie auch:

Welle klinget.

Und die möglichst kurze Reihe:

Rose blüht.

§. 120.

Indessen werden wir gestehen müssen, dasz diese kürzeren Formen, welche nicht viel aufnehmen können, der deutlichen Entfaltung eines Gedankens und Bildes weniger günstig sind als die längeren, umfangreichen und zusammengesetzten: mit jenen geräth man häufig in die Nothwendigkeit, den Gedanken zu theilen und ein Stück desselben in die folgende Zeile hinüberzuverpflanzen, welches dann leicht Gefahr läuft, schleppend zu werden.

Denn dasz ein solches Verschleifen der Zeilen sich nicht zum Besten ausnehme, weder für das Ohr, noch für den Gedanken selbst, gewahren wir an folgendem Beispiele; ein Dichter singt auf den Ruinen Roms:

Drum ziemt sich's, dasz dasselbe Licht Rom leuchte,
Dann träumt vielleicht ein Dichter, dasz die Sonnen
Erlöschen, wie Palläste hier und Tempel
Zusammenstürzen, und der oft verscheuchte
Vernichtungsengel jetzt den Sieg gewonnen.

Diese Uebergriffe machen sich an diesem Beispiele schon so bemerkbar, dasz es nicht nothwendig ist Schlimmeres und ganz Verunglücktes dieser Art anzuführen, um die gedachten Vorzüge in das rechte Licht zu stellen.

§. 121.

Die vollere Form verdient daher auch den Vorzug für die rhythmische Malerei, die sich in den reicheren Aesten des Maszes weiter auszubreiten vermag, ohne genöthigt zu sein, allzuoft mehrere Verse zu Hülfe zu rufen; sie würde durch den Stillstand, der beim Uebergange von einer Reihe zur andern einzutreten pflegt, ihre Wirkung abschwächen. Wohlausgebildete und abgerundete Versmasze, wie schon oben bemerkt wurde, gereichen der Dichtersprache zum schönsten Vortheil.

Schon deswegen müssen wir, um ein schlagendes Beispiel anzuführen, den sechsfüszigen Jamben als dramatischen Vers dem sogenannten Hinkjamben vorziehen; zwar nur um einen Fusz, theils gar

nur um einen halben kürzer, nimmt letzterer, abgesehen von seiner Armuth an Melodie, bei weitem nicht so viel in sich auf, als der auf sechs Füszen kunstvoll hinschreitende Trimeter, der den Stempel eines reinen und vollkommenen Maszes an sich trägt, worin alle Theile streng abgewogen sind und sich gegenseitig entsprechen, wie es auch bei dem Hexameter und bei den Sechsmessern überhaupt der Fall ist.

§. 122.

Denn ein einziger Fusz, den ein Vers mehr oder weniger zählt, bewirkt einen fast unglaublichen Unterschied, nicht blos in Rücksicht des rhythmischen Klanges, sondern auch der Gedankenentfaltung.

Was also den Trimeter anbetrifft, müssen wir ihn schon des Spielraums wegen, den er der rhythmischen Malerei vergönnt, höher stellen als den von ihm abgeleiteten Hinkjamben; denn abgeleitet von diesem ist er, wie die Literaturgeschichte an Lessing und Christian von Stolberg ausdrücklich nachweis't. Der Trimeter umkleidet mit Leichtigkeit einen Gedanken in genügender Schönheitsfülle, während der fünffüszige Jambe zu kurz ist, um gleich viel mit gleicher Pracht zu umfassen; man trennt daher bei diesem fast immer den Gedanken und nimmt die folgende Zeile zu Hülfe, aber man bricht zu gleicher Zeit durch solche Zerspaltung die Kraft der Sentenz und den Eindruck des Bildes, das nicht so übersichtlich auf Einen Wurf hingezaubert erscheint. Man möchte fast sagen, es läszt sich mit dem fünffüszigen Jamben kein recht guter Vers zu Stande bringen; man musz beständig mit ihm eine Schwenkung auf die nächstfolgende Reihe hin machen und den Gedanken um eine Ecke herumtragen:

Die schönen Tage in Aranjuez
Sind nun vorüber,

oder:

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel,
Tret' ich.

Gehindert durch das Masz, vermochte hier Schiller und Göthe nichts Ganzes und Abgerundetes zu formen, das sich mit dem Gusze des Trimeters, seinem majestätisch wallenden, feierlich dahertönenden Klange vergleichen liesze; was man deutlich erkennt, wenn man folgenden Anfang so lauten sieht:

Das ist die schöne Lüneburger Ebene,

und wenn mit einem ähnlichen Wurfe fortgefahren wird:

Wohin des Rufs Trompete mich von fern gelockt.

Hier rauscht uns ein Strom entgegen, der uns gleichsam auf seine schaukelnden Wogen nimmt und gesetzten Taktes dahinträgt, während gegen das Ende („von fern gelockt“) eine anmuthig abfallende Musik ihren melodischen Zauber darlegt.

Als zweites Beispiel wollen wir die von Platen in fünffüszigen Trochäen abgefaszten „Abbassiden“ anführen: hätte der Dichter die Zeile auf sechs Trochäen erweitert, vorausgesetzt, dasz diesz dem epischen Tone nicht anstöszig geworden wäre, so würde die Welt dieses Gedichtes offenbar eine ganz andere sein, eine reichere und bewegtere. Obgleich diese fünffüszigen Trochäen an den rechten Stellen mit Spondeen und Daktylen unterstützt und so kunstreich

regelmäszig gebaut sind, dasz sie weit über jene tonarmen jambischen Fünffüszler sich erheben, leiden sie doch hier und da unter der Kürze ihres Maszes, welche den Strom der Poesie zu solcher Einfachheit herabdrückte, dasz die Gedanken zwar eine vollendete Harmonie behaupten, aber in einzelnen Fällen, wo die Erregung sich steigert, nicht so mächtig aushallen wie der homerische Hexameter. Uebrigens läszt sich zur Entschuldigung sagen, dasz in diesem Werke keine Heldenthaten der Ilias dargestellt werden, sondern nur die reizenden Ereignisse eines wechselreichen orientalischen Märchens: Stoff und Form befinden sich dabei in keinem Widerspruche. Es mangelt uns, wie unten gezeigt werden wird, an einem besseren epischen Masze; Platen wählte einstweilen diesz einfache, um dem beständig gegen ihn wiederholten Vorwurfe zu begegnen, dasz er seine Sprachkunst allzuhoch schraube und wider die Volksthümlichkeit verstosze.

§. 123.

Diese zwei Beispiele lassen uns einen nützlichen Blick in die Werkstätte der Technik thun, sie beweisen uns, dasz es nicht immer am Vermögen des Dichters liegt, wenn er seiner Sprache nicht das beste Feierkleid anlegt, sondern häufig an der Form, die er gewählt hat, und die es ihm unmöglich macht, den Gedanken so zu runden, wie er sich am schönsten darstellt.

Allerdings bemeistert auch die schlechtere Form ein guter Dichter mit solcher Geschicklichkeit, dasz man nichts hinzuthun kann, nichts hinwegnehmen möchte: wir sehen diesz deutlich an den dramatischen Werken von Göthe und Schiller: aber solche Geschicklichkeit scheint fast verschwendet und erweckt in dem Leser, der von höherer Kunst Ahnung oder Wissenschaft hat, eine gewisse Sehnsucht nach dem Vollkommneren. Denn er fragt sich, wie würden jene Nationaldichter von so groszen Gaben erst geschrieben haben, wenn sie die vollendetere Form beherrscht hätten? Zwar stehen die fünffüszigen Jamben in Hinsicht ihrer Länge nicht durchaus immer so verlassen da, dasz man niemals eine schöne Sentenz in sie hüllen könnte, ohne dieselbe zu zerstückeln; allein es treten andere Mängel hinzu, besonders wenn die Messung im Einzelnen leicht genommen wird, wodurch ein unmelodisches Gepräge dieser Versgattung sich ergiebt, das im Durchschnitt das feinere Ohr stets unbefriedigt läszt.

§. 124.

Dasz der Vorzug einem in allen Stücken zur möglichsten Vollendung ausgebildeten Versmasze vor einem blos tadellosen gebühre, ist eine Wahrnehmung, die wir weiter unten mehr und mehr bestätigt sehen. Denn sie gilt nicht blos von dem Wurfe der einzelnen Reihen, sondern die Vortheile der vollkommneren Form erstrecken sich auch auf Zusammensetzung, Länge und Bau der Strophen, die, je mehr sie sich erweitern und ausbreiten, desto schöner den Schatz der Gedanken erblühen lassen.

Es ist diesz eine ganz natürliche Folge. Wie die Aehren auf einem felsigen und bodenarmen Acker minder hoch aufschieszen als auf der fetten Scholle des Marschlandes, so behindert ein zu rohes, zu geringes und wechselarmes Versmasz das Korn der Gedanken:

sie werden bald hier durch die Unebenheit und Unpflügbarkeit der rhythmischen Füsze, in welche sie gepflanzt sind, wie durch steinige Brüche zurückgedämmt, bald dort von den enggezogenen Schranken der Reihen, worin sie wuchern sollen, aber zu wenig Nahrung finden, in ihrem fröhlicheren Aufwuchs niedergehalten. Der Nutzen liegt offen da, den ein Dichter aus der Pflege schöpft, die er auf die formelle Seite verwendet; selbst das grosze Talent wird an einer unglücklichen Form scheitern müssen, wie auch der herrlichste Samen auf einem ungünstigen Acker verkümmert.

Siebentes Hauptstück.

Die einfachen Versreihen und ihre rhythmische Malerei.

§. 125.

Wenden wir uns zu den vornehmsten Versarten, um ihre Eigenschaften, ihren Werth und ihre Fähigkeit für die rhythmische Malerei zu untersuchen, so bieten sich uns zunächst aus der einfachen Gattung der Hexameter, der Trimeter, die trochäischen und anapästischen Reihen dar*).

I. Der Hexameter.

Die Entstehung der rhythmischen Reihen oder der Verse zu lehren, ist hier nicht unsere Aufgabe, wie schon oben bemerkt wurde, weil diesz in die Wissenschaft der äuszeren Metrik gehört. Nur so viel müssen wir anführen, dasz die einfachen Reihen, von welchen zunächst die Rede ist, nach dem Gesetz der Wiederkehr sich entfalten, indem der gewählte Rhythmus sich gleichmäszig verdoppelt oder dem einen Rhythmus ein zweiter als Gegenbild gegenübergestellt wird: so gewinnen wir eine Zweigliederung von höchst natürlicher Form und indem dieser ein neues Gegenbild gegenübertritt, entsteht eine doppelte Zweigliederung, welche sodann abermals ausgedehnt und verlängert werden kann. Auf eine ähnliche Weise sehen wir in einem strophischen Gedichte, wie die einzelnen sich gegenseitig deckenden Strophen gleichsam nacheinander angehäuft werden und zur ersten sich als Gegenbilder verhalten. Was den Hexameter anlangt, nehmen wir eine Dreigliederung und bilden durch ihre Verdoppelung die Sechsgliederung, aus welcher dieser Vers besteht.

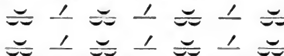
---

*) Eine gute Uebersicht der einfachen Reihen giebt A. Roszbach in seiner kürzlich erschienenen gelehrten „Rhythmik" der Griechen (Leipz. 1854), S. 108—109.

Wir sagten oben, dasz die Sechsmesser, von welchen hauptsächlich der Hexameter, der Trimeter und das Nibelungenmasz (in gewisser Hinsicht auch der Alexandriner) genannt zu werden verdienen, unter den einfachen Reihen vorzugsweise den Stempel eines reinen und vollendeten Maszes an sich tragen. Obschon uns eigentlich weiter nichts obliegt, als die Eigenschaften derselben, wie sie fertig vor uns stehen, einer näheren Beleuchtung in Bezug auf die rhythmische Malerei zu unterwerfen, scheint es doch nützlich, um diese Verse von allen Seiten in ihre Rechte einzusetzen, hier die Bemerkungen einzuschalten, womit Friedrich Thiersch *) ihre harmonische Grundlage für immer gesichert hat. Er sagt, die doppelte Dreigliederung oder die Sechsgliederung sei diejenige rhythmische Reihe oder das Masz, welches der ursprünglichen Poesie aller Nationen zu Grunde liege; zugleich zeigt er, dasz sie aus jener Zweigliederung abzuleiten sei, indem ein dritter Rhythmus vermittelnd eintrete, so dasz der erste ihm als Vorschlag, der hintere als Nachschlag diene, wodurch sich die also gebundene Reihe zu einem dreigegliederten Ganzen vermittle. Und dieses Ganze werde wiederum als Satz und Gegensatz einander gegenüber gestellt und innerlich verbunden **). Jemand, welcher an die Nothwendigkeit solcher, wie es scheine, abgezogener Forschungen nicht gewöhnt sei, und sie mehr als ein willkürliches Gebilde der Erwägung ansehe, werde sich überrascht fühlen, wenn er wahrnehme, dasz die von uns aus der Natur des poetischen Rhythmus hergeleitete rhythmische Dreigliederung in der Form von Satz und Gegensatz als Sechsgliederung sich in der That als den Urtypus der poetischen Rhythmik aller originalen Völker: der Hebräer, Araber, Inder, wie der Griechen, der ältern Römer, der ältesten Deutschen nachweisen lasse. Man hat hier, fügt Thiersch hinzu, das gemeinsame Grundmasz für den Rhythmus der Genesis ***), soweit sie poetisch gegliedert ist (die Psalmen haben als lyrische Gesänge andern und freiern Rhythmus) — für die indischen Epopöien, wie für den ionischen Hexameter; für den saturnischen Vers der alten Italer, wie für den Vers der Nibelungen, für den herrschenden Vers des griechischen und zum Theil auch des modernen Drama gefunden. Es sei überall dasselbe Grundmasz der sich in Satz und Gegensatz durch ein Mittelglied zur Dreigestaltung entfaltenden und in dieser als Satz und Gegensatz weiter entwickelnden Rhythmenbildung. Der genannte Gelehrte erläutert diesz sodann an Beispielen, die er von den einzelnen Dichtungen der gedachten Völker beibringt, die unter sich verschie-

*) S. Friedrich Thiersch, Allgemeine Aesthetik, S. 430 u. f. Berl. 1846.

**) Thiersch a. O. erläutert hierauf das Verfahren noch näher. Die rhythmische Reihe der Sechsgliederung, sagt er, „wird sich nach der ursprünglichen Natur des Rhythmus, in welcher die tonhaltende Sylbe Vor- und Nachschläge beherrscht, und nach der Bemerkung, dasz, wenn auf den Nachschlag eine neue Länge folgt, diese sich wieder als neuer Rhythmus ansetzt, in folgender Weise gegliedert erscheinen:



Es ist dabei für die ursprünglichen Formen gleichgültig, ob die Anakrusis zu Anfang der Reihe steht, oder nicht, oder ob was in ihrer Entfaltung als Thesis hinter der Arsis eintritt, in eine Anakrusis der folgenden Arsis übergeht.“

***) Für die Hebräer bestätigt diese Ansicht das interessante Werkchen von J. L. Saalschütz „Form und Geist der biblisch-hebräischen Poesie“ (Königsb. 1853). Doch weis't dieser Gelehrte zugleich nach (S. 41 u. f.), dasz selbst in den Psalmen auch Hexameter vorkommen. Vergl. den Aufsatz von H. Hupfeld über das „zwiefache Grundgesetz des Rhythmus“, zur Einleitung in das hebräische Accentsystem (Zeitschr. d. Deutschen morgenländ. Gesellschaft. Bd. VI. Hft. 2. Leipz. 1852. S. 153 u. f.).

den gebauten, in der Hauptsache aber übereinstimmenden Sechsmesser betrachtend, welche die Genesis, die Gesänge der Inder, der alten Achäer in der Form des Hexameters, der späteren Hellenen in dem für Dialoge bestimmten Verse des Drama, der alten italischen Dichter im saturnischen Masze, endlich das Epos der Germanen, die Nibelungen (woran sich der neuere Alexandriner, aus byzantinischer Poesie herübergenommen, anschlieszen lasse), heutzutag dem vergleichenden Leser darbieten. Die Richtigkeit seines Nachweises steht auszer allem Zweifel*); für unsern Zweck genügt es, auf diese ebenso interessante als für die rhythmische Messung wichtige Erscheinung, die uns aus den Dichtungen so mannichfach durch Zeit, Raum und Sitte verschiedener Nationen entgegentritt, aufmerksam gemacht zu haben: sie kommt uns zu Statten, um auf geschichtlichem Wege die hauptsächlichste Grundlage des Vorurtheiles hinwegzuräumen, das man neuerdings hier und da gegen den aus Hellas entlehnten Hexameter und Trimeter gefaszt hat, indem man von denselben meint, sie wurzelten durchaus nicht im deutschen Sprachgenius. Ihr Bau wirft freilich, wenn er das ächte Gepräge der Muttersprache gewinnen und kunstgerecht sein soll, grosze Schwierigkeiten entgegen, doch kaum gröszere als das melodische Nibelungenmasz und einige andere scheinbar leichtere Formen verursachen. Der das Wort beherrschende Meister überwältigt ohne Mühe jeden Widerstand der kunstreichsten Form, der Anfänger und Stümper dagegen scheitert überall, nicht blos in den Versmaszen, die mit sorgfältiger Strenge regelrecht durchgebildet werden müssen, wenn sie durch allseitige Vollkommenheit erfreuen sollen, sondern auch in den sogenannten volksthümlichen, deren Eleganz häufig dem flüchtigen Nachahmer verborgen bleibt.

§. 126.

Der alte griechische Sechsmesser, vorzugsweise Hexameter genannt, wie er dem deutschen seit Klopstock zur Grundlage gedient hat, besteht also aus einer zwiefachen Dreigliederung, welche durch eine Cäsur verbunden wird, die so wichtig ist für seine Haltung, dasz sie niemals, ohne wesentliche Beeinträchtigung des Rhythmus, ganz verabsäumt werden darf. Um diese Hauptcäsur wie um einen Mittelpunkt sich drehend, streckt er seine Arme gleichsam nach zwei Seiten aus: die Worte klimmen auf der erstern Hälfte wie auf einer Leiter empor, und wir haben, wenn sie zu der erwähnten Cäsur auf dem dritten Fusze gelangt sind, die oberste Sprosse erreicht.

Ist die Cäsur an dieser Stelle einsylbig oder männlich, dann empfinden wir einen stärkeren Stillstand des Rhythmus; der Lauf erscheint gewissermaszen scharf abgebrochen, ehe die Bahn weiter durchmessen wird:

Nicht auf irdischer Flur.

Ist sie dagegen zweisylbig oder weiblich, dann legt sich die Woge des

*) Vergl. hierüber auch Platen, Gesamm. Werke, Bd. V. S. 39. Die hebräischen Hexameter, z. B. Mos. 5, 32 u. f., werden den homerischen, wie Saalschütz (a. a. O. S. 25) sagt, nur nach den nothwendigsten Erfordernissen des daktylisch-spondeischen Rhythmus und der Zahl der Füsze gleichen, ohne die übrigen künstlichen Feinheiten. Josephus giebt ihnen einen bloszen Hexameterton. Was übrigens den homerischen Vers anbelangt, ist er nicht sowohl künstlich als kunstgerecht, d. h. er ist natürlich auf richtig eingehaltene Gesetze regelrecht begründet und dem volksthümlichen Gesange angemessen.

Rhythmus sanfter vor uns, breitet sich mehr aus und verursacht einen milderen Uebergang zu den folgenden Takten:

Zarte vergängliche Wölkchen.

§. 127.

Auf der andern Hälfte dagegen, wenn wir zu den Rhythmen gelangen, die hinter diesem Haupteinschnitte hinrollen, schwingen sich die Worte theils auf der erreichten Zinne fort, theils senken sie sich, besonders gegen den Schlusz der Zeile, allmählig nieder, bis der letzte Versfusz den Lauf abbricht, was durch einen niemals mit einem Daktylus zu vertauschenden Spondeus oder Trochäus ziemlich fühlbar für das Ohr geschieht.

Letzteres musz durch eine solche bestimmte Gränze befriedigt werden, um die Melodie vollständig und leicht auffassen zu können; und deszhalb ist es auch ganz natürlich, dasz der Rhythmus sich senkt und nicht bis an das Ende nach der Höhe, welcher sie mit der ersteren Vershälfte zustrebt, fortschreitet: es entstände sonst eine einförmige Gipfelung des Ausdrucks, es wäre für Mannichfaltigkeit der Bewegung zu schlecht gesorgt. So sehen wir denn mit dem Eingange:

Nicht auf irdischer Flur

den Lauf nach der Höhe eröffnet und erreicht, während wir mit dem zweiten Theile weiteren Schwunges vorwärts streben und uns endlich gemächlich am Schlusze niederlassen:

hast solchen Gesang du gelernt je.

§. 128.

Die übrigen Cäsuren oder Einschnitte, die in einem so vielsylbigen Verse sehr zahlreich sind und unaufhörlich sich verändern müssen, bezeichnen die Bewegung auf der Bahn, welche die Worte dahintanzend verfolgen, und schattiren, wie oben schon gesagt worden, die in seinem Bereich ausgebreiteten Gedanken, Gefühle und Bilder. Der Farbenreichthum aber, welcher hieraus entspringt, wird ferner ungemein gesteigert durch den beständigen Wechsel der Spondeen und Daktylen, die wir gleichsam um den Vorrang streiten sehen.

Es giebt vielleicht keinen Vers, der innerhalb seiner Gränzen, bei so angenehmer und leichtfaszlicher Ordnung, einen gleich bunten Austausch der Füsze gestattet, den anapästischen Tetrameter ausgenommen, der weit länger ist. Der jambische Trimeter kommt ihm am nächsten, erreicht aber nicht das wandelbare Gewand des Hexameters; denn dieser erlaubt die Veränderung der fünf ersten Füsze*)

---

*) Von der seitherigen Annahme, der homerische Hexameter habe ursprünglich eine daktylische Grundlage, weiche ich entschieden ab. Denn aus dem Sechsmesser der Ilias sowohl als Odyssee ergiebt sich für das kundige Ohr und für den aufmerksamen Beobachter die Erscheinung: dasz Homer **überall**, mit Ausnahme des letzten Fuszes, nach Gutdünken und Belieben **Spondeen sowohl als Daktylen** ohne allen Unterschied setzt, lediglich darauf achtend, dasz der Rhythmusfall dem Inhalte angemessen und überhaupt wohlgefällig sei. Diese Bemerkung ist äuszerst wichtig für die rhythmische

durch den beliebigen Eintritt von Daktylen oder Spondeen, ohne dasz seiner Grundmelodie durch einen derartigen Wechsel Eintrag geschieht. Vielmehr behauptet sich diese mit solcher Festigkeit, dasz die Verschiedenheiten, welche von einzelnen Daktylen oder Spondeen auf seiner Fläche bewirkt werden, im Allgemeinen nicht einmal sich bemerklich machen: das Ohr gleitet mit Leichtigkeit darüber hin, frei von jeder Berührung eines auszergewöhnlichen Tonschlags. Anders ist es mit dem Trimeter; bei diesem können Spondeen nur an drei Stellen eintreten, Anapästen zwar an den fünf ersten Stellen, aber nicht gleichzeitig auf einmal und nicht ohne starken Eindruck auf das feine Gepräge seiner Grundmelodie, während der Hexameter ohne Umstände fünf Daktylen mit ebenso viel Spondeen und umgekehrt vertauscht. Genug, der letztere erscheint als die mannichfaltigste, die kunstreichst verbundene und in sich am vollkommensten abgerundete doppelte Dreigliederung des Rhythmus, welche bis auf den heutigen Tag erfunden worden ist.

§. 129.

Ehe wir aber seinen Farbenreichthum näher berücksichtigen, musz von seinem Grundcharakter gesagt werden, dasz er (vorausgesetzt dasz seine Längen und Kürzen pünktlich und unter getreuer Messung der Sylben oder Klänge eingehalten worden) mächtig und voll dahinrauscht wie ein Strom, dessen Bett mit Wassern reich angefüllt ist, und eine Kraft offenbart, welche der modernen Sentimentalität durchaus ungünstig ist.

Daher mag es kommen, dasz ihn viele weichliche Poeten unserer Tage als eine Form verschmäht haben, welche die Gedanken kalt mache. Bei diesem allgemeinen Grundcharakter indessen neigt er sich mehr zum lyrischen als zum epischen Tone; erstlich klingt er flüchtiger als der griechische Hexameter, weil die deutsche Sprache einen merkbaren Mangel an Längen hat: vom lateinischen entfernt er sich dabei noch weiter, indem dieser seinerseits wegen des Reichthums an Spondeen, welcher die Sprache der Römer stets ernst und feierlich macht, noch gewichtvoller als der griechische und für das Epos ebenfalls nicht so recht geeignet ist. Nehmen wir also auch den griechischen zum Vorbild für den unsrigen, wie der Genius unserer Sprache räth, so wird er doch die epische Einfalt des hellenischen Ausdrucks aus einem zweiten Grunde nicht ganz erreichen können, welcher darin besteht, dasz unsere Wortstellung gebundener und eingeschränkter ist als die hellenische: weil wir deswegen häufig durch Pracht der Rede diesen zweiten Sprachmangel ersetzen müssen um den Rhythmus rein und kraftvoll zu gestalten, so trägt diesz bei, die Neigung des deutschen Hexameters zum lyrischen Schwunge zu steigern. Im Uebrigen aber verschafft ihm die Geschicklichkeit einer Meisterhand, welche die Schätze der Sprache beherrscht, einen ungemein reichen Wechsel der Klänge, der uns von ihm ebenso gut wie von dem griechischen sagen lässt, dasz mit ihm Alles dargestellt wer-

Form; sie zeigt die gemeine Schulregel als grundfalsch, wonach angeblich der fünfte Fusz des Hexameters, der Grundeigenthümlichkeit dieses Maszes wegen, daktylisch sein musz: Homer kümmert sich darum nicht im mindesten, wie schon die ungeheure Anzahl seiner spondeischen Ausgänge durch die Ziffer beweis't. Die Lateiner aber, als blosze Copirer, können uns nicht zur Richtschnur dienen, s. §. 129.

den könne, was der Seele vorschwebt; denn indem er selbst den epischen Ton nicht entschieden zurückweis't, taugt er zur Schilderung der mannichfaltigsten Dinge. Die Zulassung von Trochäen statt der Daktylen oder Spondeen, welche sich die meisten Dichter seit Klopstock erlaubt haben, ist insofern fehlerhaft, als sie die Fülle des Rhythmus, die Melodie des Verses und seine Malerei schwächt, verringert und erschüttert. Deszhalb fordert das Ziel der Kunst, auch in diesem Stücke dem griechischen Vorbild beharrlich nachzustreben, wie es seit August Wilhelm von Schlegel geschehen ist.

§. 130.

Den Farbenreichthum selbst anlangend, sehen wir den Hexameter also begabt mit einer Menge stets sich verändernder Einschnitte, die eine unbeschreiblich bunte Bewegung hervorbringen, zweitens mit einem bis zum sechsten Fusz sich erstreckenden Wechsel von Spondeen und Daktylen, welche überdiesz bald einen anapästischen, bald einen choriambischen, bald einen amphibrachischen Gang annehmen, wozu sich noch am scharf bezeichneten Schlusz der Trochäus gesellen darf. Mit dem Vermögen so vielfacher Veränderungen ausgestattet, wodurch gleichwohl seine ursprüngliche Einfachheit und Bestimmtheit keinerlei Einbusze erleidet, zeigt sich dieser Sechsfüszler fähig zur Abspiegelung des Leichten und Schweren, des Ernsten und Naiven, des Gewaltigen und Sanften, des Harten und Milden, kurz, zu einer Malerei von Vorstellungen und Empfindungen, welche das weite Reich der Natur wie die Tiefen der Menschenseele umfassen.

Was August Wilhelm von Schlegel dem antiken Hexameter nachrühmt, dürfen wir mit Zuversicht auf den unsern anwenden. Zuerst schildert er den Ausdruck der Kraftanstrengung, den seine Rhythmen gewähren, dann giebt er uns ein Bild der unwiderstehlichen Gewalt seines voll hinrauschenden Stromes, ferner seines gefälligen Tanzes und endlich seines kühnen, aber durchaus maszhaltenden Schwunges. Die bekannten Verse, worin er zugleich die äuszern rhythmischen Füsze jedesmal dem Gedanken auf kunstreiche Weise zugemessen hat, lauten:

Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühvolleres Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
Sturm aufwühlt, und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahinreiszt:
So kann ernst bald ruh'n, bald flüchtiger wieder enteilen,
Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter, immer sich selbst gleich,
Ob er zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet,
Oder, der Weisheit voll, Lehrsprüche den Hörenden einprägt,
Oder geselliger Hirten Idyllien lieblich umflüstert.

Hier sehen wir eine Menge Eigenschaften des Hexameters aufgerollt. Erstens zeichnet Schlegel die Kraftanstrengung, welche das Rudern erfordert, indem er den Vers in vier schwerwiegenden Spondeen langsam hinschreiten lässt („wie oft Seefahrt kaum vorrückt, müh" —): zweitens das Ueberraschende und Gewaltige, das

durch den ungewöhnlichen und auffällig tönenden spondeischen Ausgang des zweiten Sechsmessers sich offenbart („Wog' Abgründe"): drittens die Macht des Sturmwinds, die im dritten von einem Spondeus wie von einem Schwerpunkt ausgehend in dem darauffolgenden schnellen Fluge der Daktylen abgespiegelt ist: viertens das Anmuthige der Bewegung, das sich im gemessenen Schritt der vierten Zeile äuszert: fünftens das Erhabene, das durch die scharfabfallenden und raschaufsteigenden Daktylen im fünften Verse mächtig und doch ruhevoll hervortritt: sechstens das Kühne und Feurige, welches durch den Fall der Daktylen des sechsten lebhaft versinnlicht wird: siebentens das Ernste, das seinen Ausdruck in dem Uebergewicht der Spondeen des siebenten gefunden hat, und achtens das Zarte und Milde, welches die sanft sich in einander verschlingenden und flüchtig dahin gaukelnden Daktylen im letzten Hexameter zur deutlichen Anschauung bringen. Alle diese durch die rechten rhythmischen Füsze gewonnenen Zeichnungen werden zugleich durch die Einschnitte unterstützt, welche Schlegel fast in jeder Zeile mit groszer Kunsterfahrenheit gemacht hat. So finden wir gleich im ersten Hexameter, abgesehen von den Spondeen, das Langsame sehr treffend dadurch ausgeprägt, dasz mit „Seefahrt" auf dem zweiten Fusze das Wort zu Ende geht, wodurch man genöthigt ist, gleich dem Schiff auf dem Wasser inne zu halten. Ferner hilft im dritten Fusz des zweiten Hexameters das Wörtchen „dann, welches vereinzelt dasteht, das Neue des kommenden Ereignisses andeuten, im dritten Verse „Wallungen" die sich bäumende Woge plastischer vorführen, im fünften die einsylbigen Längen „bald," „kühn" und „Schwung" (welche Wörter wie wir schon oben sagten einen scharfen Abfall der Daktylen zuwegebringen) das Vorwärtsringen und Aufstreben um so natürlicher ausdrücken, während die Cäsur nach „Hexameter" dienlich ist, durch die Art, wie sich der Rhythmus mit Hülfe derselben entfaltet, eine gewisse Ruhe, ein Masz, einen Stillstand, ganz dem Gedanken entsprechend, hervorzurufen. Im letzten Hexameter endlich geben nicht blos die leichten Daktylen das Zarte und Milde wieder, sondern die Einschnitte, welche gleichsam eine trauliche Umarmung der Wörter hervorbringen, nebst den vielen llauten befördern nicht wenig die Veranschaulichung des anmuthigen Klanges, welcher den melodischen Gesang der Hirten charakterisirt; wodurch der ganze Ton an das Wehen des Zephyrs erinnert, wie er die Wipfel der Bäume bestreicht.

§. 131.

Wie schon früher auseinandergesetzt worden, zeichnet die metrische Kunst, mithin auch der Hexameter, Schritt vor Schritt etwas mehr oder minder Erhebliches: es bedarf keineswegs eines ganzen Sechsfüszlers, um ein Bild oder eine Empfindung von Bedeutsamkeit zu malen, einzelne Eindrücke machen sich schon in den einzelnen Füszen wie auf einer leichtbeweglichen Wasserfläche bemerkbar. Am kenntlichsten in die Augen springt der spondeische Ausgang desselben, der meistentheils etwas Merkwürdiges, Seltsames, Groszes und Ungewöhnliches oder doch in ungewöhnlicher Weise Vorhandenes vorstellen soll; daher er auch, der Natur der Sache nach, seltener zur Anwendung kommt.

Auf der fünften Stelle behauptet nämlich der Hexameter gern einen daktylischen Fall, damit der Vers einen gefälligen und zierlichen Schlusz gewinne, nicht aber ohne Noth stocke und gleichsam ungeschlacht auftrete*): drum würde es Ungeschicklichkeit verrathen oder ein Miszbrauch der rhythmischen Kraft sein, wenn man sich für gewöhnliche Fälle und für den allgemeinen Lauf der Darstellung eines solchen durch den Spondeus auffallenden und mit besonderem Nachdruck ausgestatteten Schlusses bedienen wollte. Dergleichen hiesze das Pulver voreilig und leichtfertig verschieszen; wenn also kein innerer Grund vorhanden ist, der sich darauf erstreckt, einen Gedanken, ein Bild, eine Empfindung hervorzuheben und mit durchdringenden Strahlen zu beleuchten, musz wenigstens jedesmal die Gesammtmelodie der rhythmischen Verswelle, wie man aus vielen homerischen Ausgängen dieser Art ersehen kann, einen derartigen auszergewöhnlichen spondeischen Fall begünstigen, rechtfertigen und durch eigenthümlichen Wohllaut sicherstellen. Schon das obenangeführte Beispiel von Schlegel, worin die überraschende Gewalt der Elemente durch „der Wog' Abgründe“ mit Hülfe des äuszeren Rhythmus verdeutlicht und gehoben wird, giebt uns eine gute Erläuterung dieses rhythmischen Spieles; doch scheint es nicht überflüssig, noch ein Paar ähnliche Treffer zur Erhärtung des Gesagten zu prüfen. Platen schildert den Hafen der Insel Capri, der gegen Neapels

Lieblichen Golf hindeutet und gegen Salerns Meerbusen.

Ohne Mühe gewahrt man, dasz dieser Schlus nicht in die Luft gebaut ist, sondern seinen inneren Grund hat; des Dichters Absicht war, den Eindruck zu malen, welchen die Grösze des prachtvollen Meerbusens von Salerno auf den Beschauer macht. Und diesz erreicht er mit der grösztcn Einfachheit durch den bloszen gewichtvollen Ton, der augenblicklich den Leser anzieht und zur Betrachtung im Geiste nöthigt; er erreicht diesz hierdurch besser und vollkommener als wenn er die gewöhnlichen Eigenschaftswörter, als da sind „grosz,“ „weit,“ „unermeszlich“ und dergleichen zu Hülfe gerufen hätte. Aehnlich sagt er an einer andern Stelle, um die Natur des Ozeans der Phantasie des Lesers näher zu rücken:

Mitten im Haidegefild und zunächst an des Meers Einöde.

Das Geräusch ferner und den Schall weisz er geschickt abzuspiegeln, indem er spondeisch also schlieszt:

— — — — nur flatternde Raben
Ziehen geschaart jetzt über das offene Dach lautkreischend.

Wie wir hier das Geschrei der Vögel, vorzüglich wenn wir zum letzten Fusz („kreischend“) gelangt sind, uns lebhaft versinnlichen können, so drückt der Dichter anderwärts das Gegentheil durch solche Tonwucht nicht minder vollendet aus, indem er bei der Schilderung eines einsamen Gebirgsorts den Schlusz bringt:

Ja, hier könnte die Tage des irdischen Seins ausleben
Irgend ein Herz.

Es wäre unmöglich, die Stille und Ruhe treffender zu zeichnen, als durch diesen Tonfall, der uns gleichsam festbannt, um unsern Geist in den tiefen Frieden zu versenken, der uns aus den so nachdrücklich hervorgehobenen Worten „Seins ausleben“ anweht: wir sehen die Tage, so zu sagen, an uns vorübergleiten wie einen sanftflieszenden Bach, der langsam, fast mit Mühe durch die Ebene hinwallt. Natür-

*) S. die Anmerk. zu §. 128. Denn im Grundwesen der hexametrischen Form ist der sogenannte daktylische Ausgang keineswegs gegeben.

lich wird der rhythmische Eindruck solcher Stellen durch den Zusammenhang desjenigen Abschnittes erhöht, aus welchem wir die einzelnen Blumen herausgepflückt haben, um sie hier zu betrachten.

§. 132.

Von ähnlicher Wirkung ist ein ähnlicher Ausgang des Sechsmessers, wo ein einsylbiges Wort schlieszt, dem ein mehrsylbiges (oft ein viersylbiges) vorausgeht: der schroff und jach abfallende Rhythmus verleiht dem Gedanken oft eine noch gröszere Schärfe für das Ohr, als das in Spondeen auslaufende Ende. Die durch den Bau der Wörter unterstützte oder bedingte Betonung äuszert sich nämlich so auffällig, dasz dem Gedanken stets ein auszergewöhnlicher Charakterzug, der Vorstellung ein eigenthümliches Leben im Ernsten sowohl als Komischen aufgedrückt wird.

So sagt Platen:

— — — um das leuchtende hohe Venedig,
Wie es den Wassern entsteigt, ausbreitet sich Abendgewölk schon,

worin die dichte und wogende Sammlung der am Horizont befindlichen Wolkenmassen hervorgehoben ist. Anderwärts bezeichnet der Dichter das Reiche, Bunte und Ueberraschende durch einen solchen Ausgang, indem er einen Strom fleszen läszt

Durch Eichwälder und lachende Thäler und tausenderlei Grün.

Doch ist bei der Masse der einsylbigen Wörter, die unsere Sprache hat, dieser stürzende Rhythmus nicht immer so charakteristisch wie im Lateinischen,*) wenn Horatius seinen Vers mit ridiculus mus, Virgilius mit procumbit humi bos schlieszt; unsere Betonung ist freier als es die der Lateiner war. Soll uns daher die malerische Wirkung gelingen, so müssen wir Wörter von solcher Bauart wählen, die dem Gepräge jenes Ausgangs durch Sylbenreichthum und Sylbenklang besonders zu Hülfe kommt. Denn in dem obenangeführten Verse:

Nicht auf irdischer Flur hast solchen Gesang du gelernt je,

liegt durchaus keine besondere rhythmische Malerei, sondern sein Ausgang stimmt lediglich zu den übrigen Gliedern von gewöhnlicher Harmonie.

§. 133.

Unter den Zeichnungen aber, wozu der Strom eines ganzen Hexameters verwendet worden, ragen diejenigen hervor, welche aus Daktylen, und diejenigen, welche aus Spondeen zusammengesetzt sind; jene malen, ihrer obengeschilderten Natur zufolge, das Flüchtige und Leichte, diese das Langsame und Schwere in jeder Beziehung. **)

*) Eine eigenthümliche und daher der Erwähnung werthe Malerei dieser Art finden wir in Homers Odyss. XXII., 473, worüber man meine Anmerk. zur Uebersetzung dieses Dichters vergleiche.

**) In den Anmerkungen zu meiner Uebertragung des Homer habe ich die interessantesten Beispiele aus diesem Dichter verzeichnet.

Was Schlegel bei seiner theoretischen Beschreibung dieses Verses zugleich durch praktische Ausführung der dafür gewählten Rhythmengefüge, wie oben nachgewiesen ward, so unübertrefflich dargethan hat, sehen wir auch durch die Beispiele anderer Dichter mit gleich vollendeter Kunst vor Augen gelegt. So schuf Klopstock schon vor einem Jahrhunderte folgenden Sechsmesser:

Schweigend, mit göttlich erheiterten Mienen, erhub sich der Seraph.

Der Engel Gabriel steigt hier auf Befehl des Messias zum Himmel empor; die leichten Daktylen, mit welchen der Dichter dieses Emporklimmen ausdrückt, unterstützen die Vorstellung der Handlung auf die natürlichste und ungezwungenste Art: wir glauben, von dem Schwunge der Füsze fortgerissen, mit eigenen Augen zu sehen, wie der Engel allmählig in die Lüfte sich emporschwingt, wie er diesz leicht, ohne Widerstand und behend bewerkstelligt, wie er, nach Ausbreitung seiner Flügel, höher und höher gelangt und zuletzt, mit dem Schlusze des Verses, wie ein dunkler Punkt im Luftraum dem Nachschauenden entrückt wird. Nehmen wir das Sylbenmasz weg, sodasz es in einfacher Prosa hiesze, der Seraph habe sich in den Himmel erhoben, schweigend und mit göttlich erheiterten Mienen, so erführen wir von allem dem Nichts; es bliebe uns vollkommen verborgen, ob der Engel rasch oder langsam aufgestiegen sei, ob ihm der Flug Mühe verursacht habe, ob man seinen Flug überhaupt verfolgen können oder ob er augenblicklich dem sterblichen Blick entführt worden. Sollte der Leser davon Kenntnisz erlangen, so muszte es mit ausdrücklichen Worten hinzugefügt werden, wogegen der rhythmische Dichter, zu seinem unendlichen Vortheil, alle dergleichen Nebenbemerkungen, welche schleppend gewesen wären und die Vorstellung kaum so durchgreifend angeregt hätten, seinem Gemälde ersparen durfte. Da paszt denn Schillers Wort auf den metrischen Styl ganz besonders, wenn er äuszert, dasz dasjenige, was man weise verschweigt, den Meister des Styles zeige. An einer andern Stelle zeichnet Klopstock die Schnelligkeit, womit die Zeit verrinnt, durch den raschen Zug der Daktylen; er sagt, vorübergeflogen

„waren mit eilendem Flügel zwo fliehende Stunden."

Auf gleiche Weise ahmt Platen die Geschwindigkeit nach, mit welcher eine Handlung verrichtet wird; er spricht von Knaben, welche sich an einem bekannten italiänischen Spiele ergötzen, wo Auge und Hand beschäftigt ist: diese Knaben

Zählen, im Spiele der Morra, die Finger mit hurtigem Scharfblick.

Die Gespanntheit der Spielenden und die Blitzschnelligkeit der Beobachtung, die sie anwenden müssen, hätte nicht kürzer und treffender gezeichnet werden können. Ebenso eignen sich die daktylischen Rhythmen zur Schilderung des Bunten und Reichen, das dem Blicke massenhaft entgegentritt, wenn Platen einen Ort beschreibt, wo

Nur die verwilderte Myrte noch blüht und der wuchernde Caktus.

Nicht minder gelingt es ihm, das Festlich-Anmuthige durch solche Daktylen auszuprägen; er beschreibt eine reizende Gegend, in dieser wandeln

Liebliche Mädchen umher und gefällige Knabengestalten.

Selbst den Eindruck des Erhabenen und Auszerordentlichen begünstigen diese schnellhinrollenden Füsze; zuerst sehen wir ein Beispiel, wo die ausgezeichnete Thätigkeit des Geistes dargestellt wird, indem Platen von Sicilien singt:

Wo so gewaltige Hymnen ersonnen der göttliche Pindar,

alsdann ein Beispiel von der Kraft und Anstrengung des Körpers. Er spricht nämlich von Schiffern, welche eine Last an das Ufer ziehen wollen, und sagt:

Lange bemühten die starken gewaltigen Männer umsonst sich.

Aehnlicher Wirkung ist die Zeichnung von der raschen Verfolgung des Feindes:

Schon ein bewaffneter Haufe von Jünglingen stürmt in die Schiffe.

Am deutlichsten erkennt man diesz an dem berühmten Beispiele von Vosz, der in seiner Verdeutschung des Homer den unaufhaltsamen Fall des von Sisyphos gewälzten Steines so glücklich gezeichnet hat, wie es das der Natur getreue Urbild an die Hand gegeben. Es war dem im Schattenreich Büszenden gelungen, den schweren Block auf den Gipfel zu stoszen, da mit Einem Male stürzte die mächtige Last wieder um, worauf

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.

Wie im Griechischen, so ist auch hier nicht der blosze Sturz ausgedrückt, sondern zugleich die ganze unbesiegbare Gewalt, womit der Steinblock zurückrollt, die Schnelligkeit, die Stösze und Schwingungen während des Niedersinkens. Ja, sogar das Geräusch, welches der Fels im Fallen verursacht, vernehmen wir aus den Lauten der angewendeten Worte, wie es im Urbild an's Ohr schlägt, da Vosz hier den wörtlichen Ausdruck des Homer nicht kleinlich nachgebildet, sondern den höheren Sinn im Auge behalten. Aus dem Griechischen tönt ein hellerer und südlich schärferer Klang heraus, im Deutschen schallt das Aufschlagen des Blockes etwas dumpfer; indesz die Hauptsache selbst des Aeuszerlichen ist von Vosz erreicht worden. Ein anderes Beispiel aus seiner Uebersetzung des Homer erscheint in seiner Art ebenso gelungen. Es ist darin von der Strafe des Tantalos die Rede, der vergeblich seinen Hunger und Durst zu stillen versucht; fruchtbare Bäume neigen um seinen Scheitel die Zweige, voll balsamischer Birnen, Granaten und grüner Oliven oder voll süszer Feigen und röthlich gesprenkelter Aepfel. Aber sobald sich der Greis aufreckte (übersetzt Vosz), der Früchte zu pflücken:

Wirbelte plötzlich der Sturm sie empor in die schattigen Wolken.

Wir brauchen kaum auseinanderzusetzen, welche malerische Wirkung diese Zeile ausübt; wir glauben in dem Augenblick, wo der gestrafte Tantalos die Hand ausstreckt, um nach den Früchten zu greifen, das Entschwinden der Aeste so deutlich zu erblicken, als sähen wir sie, vom Winde erst seitwärts gebogen, dann zusammengerollt, unaufhaltsam in die Höhe fliegen, wo sie an die Wolken zu schlagen und dem Auge in so weiter Ferne kaum mehr erkennbar zu sein scheinen, während der Getäuschte, ihnen trostlos nachschauend, vor uns steht. Der aufrauschende Wind, seine Heftigkeit und die Schnelle, womit die Zweige zurückweichen, samt der Ferne, wohin sie geführt werden, sind klar durch die Rhythmen, welche den Sinn der Worte beleben, vor das geistige Auge hingezeichnet. Im griechischen Text finden wir auf der zweiten Stelle einen Spondeus, der die Gewalt des daherfahrendes Sturmes prachtvoll ausdrückt; im Deutschen hat der Uebersetzer das Nämliche durch den männlichen Einschnitt nach „Sturm“ erreicht, während im Griechischen ein weiblicher stattfindet, dessen Biegung und Schleifung hinwiederum für den Ausdruck des Zurückweichens vortheilhaft lautet.

§. 134.

Ein einziger Spondeus schon, zwischen die Daktylen gemischt, würde die Malerei des Unwiderstehlichen und Unaufhaltsamen, welche diese flüchtigen Füsze an den Tag legen, oft sehr beeinträchtigen, wo nicht ganz aufheben. Indesz kommt Alles darauf an, auf welcher Stelle des Verses der Spondeus eintritt.

In dem angeführten Beispiele vom zurückrollenden Sisyphossteine würde es jedenfalls ganz unpassend gewesen sein, wenn man den Ungestüm des Niedersturzes durch ein Paar Längen gezügelt und gebrochen hätte; das Gewicht eines plötzlich dazwischentretenden Spondeus hätte gleichsam Halt geboten und in das Rollen einen Stillstand gebracht. Doch giebt es Fälle, wo er keineswegs dem allgemeinen Eindrucke schadet; so namentlich nicht zu Anfange des Verses jener eigenen Malerei, die A. W. Schlegel in folgendem Hexameter versucht hat:

Viel kratzfüszelnde Bücklinge macht dem gewaltigen Göthe
Schiller u. s. w.

Hier erhöhen überdiesz die kunstreich angebrachten Einschnitte das Sonderbare, das Schlegel durch diese Daktylen darstellt; er ahmt nämlich hier die Stellung des Körpers nach, so dasz wir von Anfang bis zu Ende des Hexameters lauter gehorsame Diener sehen, die Schiller machen soll. Ganz deutlich spricht sich diesz aus, sobald man die Zeile etwas schärfer als es sonst gewöhnlich ist skandirt.

§. 135.

Die mit Spondeen ausgefüllten Hexameter dagegen malen, wie gesagt, im Gegensatz zu den Daktylen, das Langsame und Schwere, mithin auch das Furchtbare, Ungeheure, den Ernst, die Schwermuth und Aehnliches. Man wird indesz, weil unsere Sprache, wie oben schon bemerkt worden, Mangel an Doppellängen und Molossen hat, selten Hexametern begegnen, die vier oder fünf Spondeen hintereinander aufzeigen.

Es ist diesz aber auch nicht immer schlechtweg nöthig, um jene charakteristische Bewegung des spondeischen Gangs zu veranschaulichen; denn wir sehen, dasz schon ein Paar lange Füsze zu rechter Zeit mit groszer Entschiedenheit sich geltend machen, wenn sie auch an Stärke der Wirkung nicht gerade dem bekannten Virgilischen Verse: monstrum horrendum ingens u. s. w. gleichkommen, wo überdiesz die rauhe Zusammenziehung so vieler Sylben den Eindruck des Grausen, welchen der Dichter bezweckt hatte, merklich steigert.

§. 136.

Vorzüglich zu Anfange der Reihe, im allmähligen Aufsteigen der Töne, fallen die Spondeen bedeutungsvoll in die Wagschale, aus dem Grunde nämlich, weil sie den Aufflug in der ersten Vershälfte, von welchem wir oben gesprochen haben, wie durch ein an die Takte gehängtes Gewicht hemmen und erschweren.

So sagt Platen von einem Leidtragenden:

Einsam lös't sein Busen sich auf in melodische Klagen.

Aus diesen Rhythmen empfinden wir den Druck des Kummers wieder, welcher auf der Seele des Betrübten lastet, wie eine dichte Wolke, die sich endlich in strömende Regentropfen ergieszt: wenn wir dann zu den flüchtigen Takten kommen, wähnen wir die Klagen wie Geplätscher des Wassers zu hören. Nachdrücklicher giebt sich diesz kund, wenn noch ein dritter Spondeus hinzutritt; der Dichter spricht von den Lorbeeren, nach denen er gerungen habe:

Doch nicht sei'n um mein schwermüthiges Haupt sie gewunden.

Auf ähnliche Weise verfolgen wir die Bewegung eines Dampfschiffs, das in See zu stechen im Begriff ist und von dem gesagt wird:

Langsam, stets vorsichtig umglitt es die Kanten des Hafens.

Zurückgehalten durch die Längen, müssen wir Schritt vor Schritt das allmählige Fortrücken des Schiffes, seine bedächtigen Wendungen, wodurch es den Untiefen oder dem Zusammenstosz mit anderen Fahrzeugen zu entgehen trachtet, so lebhaft inne werden, als ob wir selber auf dem schwankenden Verdeck stünden. Wenn wir darauf die schnelleren Töne, welche folgen, in den Geist aufnehmen, dünkt es uns, als tanze eine Schlange dahin, die um die Baumstämme Ringe beschreibend ihren Weg in krummen Linien zurücklegt. Ein andermal verstärken die Spondeen den Eindruck einer langen Zeitdauer; wir lesen bei Platen von der Insel Capri, dasz ihre Bewohner, die Fischer, noch heutzutag so friedlich und glückselig leben, wie ihre urältesten Väter gelebt haben,

Seit diesz Eiland einst vom Sitz der Sirene sich losrisz.

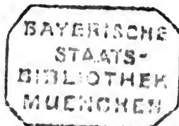
Der Dichter versetzt uns, indem er den Geist durch die Längen zu verweilen zwingt, tiefer und tiefer in die längstverschollenen Zeiten, in das graueste Alterthum zurück, wo diesz Schöpfungsereignisz wahrscheinlich stattgefunden. Ferner, die Unwandelbarkeit eines Vorgangs, die gleichmäszige Gewalt, womit etwas bewirkt wird, vermag man unter Hülfe der Längen hervorzuheben; so heiszt es unter anderm bei der Schilderung des Laufes, welchen ein Dampfboot gegen den Wind unternimmt, von der Rauchsäule:

Aber des Winds Ungunst trieb schnurgrad über das Fahrzeug
die stets rauchende Säule des Dampfes.

Das Schiff verfolgt seine Bahn, der Wind bläs't ihm ununterbrochen entgegen, die Gewalt des Fortrückens sowohl als die des Entgegenwirkens bleibt dieselbe, und so behauptet auch der Strom des hervorkochenden Dampfes eine unveränderte Richtung. Diese Stetigkeit wird durch die gleichwiegenden Sylben vortrefflich abgeschildert; wir sehen die dichte Rauchsäule, trotz ihrer Beweglichkeit, in gleichmäszigem Zuge über das Hintertheil hinausziehen, zusammengeballt und scharf abgestoszen durch den Luftdruck.

§. 137.

Aus kunstreicher Verbindung der Längen und Kürzen endlich, wie sich leicht denken läszt, entspringen kunstreiche Schilderungen der mannichfaltigsten Art. Man wird finden, dasz die geschickte Verschmelzung dieses doppelten rhythmischen Hülfsmittels, die rechtzeitige Anwendung der Spondeen und Daktylen in jeglichem Theile des Verses und die vollkommene Uebereinstimmung



stimmung des jedesmaligen Begriffes mit dem jedesmaligen Takte eine Malerei zu Tage fördert, die bis in die feinsten Schattirungen hinabsteigt, wie ein bildreicher Guckkasten wechselt und sich farbenreich verbreitet.

A. W. Schlegel beschreibt die Herabkunft Ganga's in der hexametrischen Uebersetzung jenes indischen Gedichts, erzählt zuerst, wie die tausenderlei sich begegnenden Schwingungen der hochaufbrausenden Schäume den Himmel bedeckten, gleich weiszwolkigen Schaaren der Schwäne, und setzt dann diese lebendige Schilderung also fort:

Hier jetzt rasch hinwallte die Fluth, dort wand sie sich krümmend,
Breitete glatt sich umher, dann flosz sie gelinde, gelinde,
Bald dann rollten die Wellen sich übergewälzt um einander,
Bald auch sprudelt' empor, bald plätscherte nieder die Stromfluth.

Eine herrliche Zeichnung des mannichfachen Wasserspieles, das der fröhliche Strom in seinem Laufe hervorbringt; er bricht eine Bahn über das Erdreich, gräbt ein Bette mit unaufhaltsamer Gewalt aber bequemt sich dem Widerstand, den er im Dahineilen findet und der bald schwächer, bald stärker ist: diesz alles malt der Dichter sehr sorgfältig aus. Zuerst hat der Strom einen starken Fall, daher die Fluth „rasch hinwallt," wie ein Flusz, der aus Gebürgen herabstürzt; dann weicht er aus, vielleicht vor den Felswänden, die ihm hemmend entgegenstehen, und windet sich in einer Krümmung vorwärts, bis er eine flache Gegend erreicht, wo seine Wasser sich ungestört ausbreiten können: der Spiegel des Flusses glättet sich und er strömt gemächlich dahin. Bei den Worten: „die Fluth flosz gelinde, gelinde," glauben wir das melodische Geplätscher zu vernehmen, das die vollen und ruhig abfliessenden Wellen verursachen, während die schweren Rhythmen im ersten Verse: „hier jetzt rasch hinwallte die Fluth," in Verbindung mit dem Choriambus (wallte die Fluth) die Stärke des Stromfalles ebenso kräftig ausmalen, als nachher vermittelst der Daktylen die Schnelligkeit der Wendung gezeichnet ist, welche das Wasser nimmt, indem von ihm gesagt wird, dasz es sich krümmte und glatt sich umherbreitete. Hierauf führt Schlegel mit der Behendigkeit der Daktylen einen neuen Sturz des Stromes, doch einen Sturz vor, bei dem zugleich die Wasser in ein engeres Bett zusammengedrängt sein müssen, weil die Wellen sich übereinander wälzen und umeinander rollen. Im vierten Hexameter endlich beschreibt er eine doppelte Erscheinung, ein neues Steigen des Stromgewässers, ein abermaliges Sinken; jedes nimmt die Hälfte des Verses ein, und zwar sehr treffend wird das Steigen auf die ersten Füsze verlegt, wo der Sechsmesser, der obengedachten Natur seines Maszes nach, eine Höhe zu erklimmen scheint: das Sinken dagegen auf die zweite Vershälfte, wo der Rhythmus geeignet ist, den allmähligen Fall auszudrücken. Wir werden durch diesen vierten Vers lebhaft an einen mächtigen Springquell erinnert.

§. 138.

Viele Schilderungen, gestützt auf eine derartige Harmonie, versinnlichen ferner das Anmuthige und Würdige in der Darstellung überhaupt.

Man erkennt leicht, wie angemessen die beiden Hexameter, welche von der Herrlichkeit einer Ruine sprechen, durch Mischung der Längen mit Daktylen hinschreiten:

Seit Jahrtausenden ruht, sich selbst hinreichend und einsam,
Voll trotzbietender Kraft, dein fallender Tempel, Poseidon,
Mitten im Haidegefild.

Ihr Gang hat etwas Festliches, wozu sich der Ausdruck einer tiefen Wehmuth gesellt, die jedoch von Sentimentalität weit entfernt ist. Der Dichter hat vielmehr das wahre Gefühl einer männlich empfindenden Seele in das Masz gelegt, während in folgender Schilderung das Anmuthige vorherrschend sein möchte:

Sprich, was reizender ist? Nach Süden die Fläche der Salzfluth,
Wenn sie smaragdgrün liegt um zackige Klippen und anwogt,
Oder der plätschernde Bach nach Norden im schattigen Mühlthal?

§. 139.

So läszt sich denn, je nachdem die Längen oder die Kürzen überwiegend sind, einer Zeichnung bald mehr Ernst und Ruhe, bald mehr Frische und Lebendigkeit verleihen: die Daktylen sind bechleunigend, die Spondeen besänftigend.

In den folgenden vier Zeilen:

Scylla, du bist nicht mehr so gewaltsam, wie du zuvor warst;
Denn es zerfrasz allmählig das Meer die gigantischen Arme,
Jene versteinerten, die du so mörderisch, einem Polyp gleich,
Aus dem Gewog vorstrecktest, im Schwall unermüdlicher Brandung,

fühlen wir uns wie durch einen Zauberschlag an das wogende Meer versetzt; die mächtigen und breithinrollenden Wellen steigen vor unsern Blicken auf und das Getöse der Wasser dringt an unser Ohr, wenn die Musik der vielen Daktylen, die durch Spondeen kaum gedämpft sind, gleichsam durch den Sinn der Worte sich ergieszt. Die männlichen Einschnitte des ersten und dritten Verses scheinen mehr den Schlag der Wasser zu malen, die weiblichen Hauptcäsuren des zweiten und vierten dagegen mehr die Gestalt der gleitenden Wellen nachzuahmen, indem der Dichter den bekannten Strudel bei Sicilien schildert; indessen bilden die männlichen Cäsuren die Mehrzahl, wodurch der Schwung befördert erscheint, und stimmen merkwürdigerweise in allen vier Versen durch einen ziemlich gleichmäszigen Bau der Wörter zusammen, gleichwie die Wasser selbst, die immer und immer wieder sich begegnen und berühren, steigen und sinken, gleiten und schäumen. Im ersten Hexameter erblicken wir das Meer in seiner groszartigen Natur im Allgemeinen vor uns, im zweiten thürmen sich die gewaltigen Wogenkämme vor uns empor, der dritte vermehrt den Eindruck dieser Erscheinung, indem die Wellen bei den Worten: „die du so mörderisch“ gleichsam den Gipfel erreichen, und im vierten breiten die Wasserlinien sich abermals lang aus, um alsbald unter einander ringend zu zerschäumen, so dasz wir am Schlusse den ganzen gefährlichen Strudel in ein einziges Bild zusammengefaszt überschauen. Die Frische und Natürlichkeit eines Homer weht uns aus solcher Zeichnung entgegen. Scheint diesz besonders gelungen durch ein vorwiegend daktylisches Gepräge der Hexameter, so werden wir an einem andern Beispiele gewahren, dasz die Spondeen, sobald sie vorherrschen, in diesem Verse den Ernst und die Ruhe der Darstellung begünstigen, wie es dem gesetzten Ausdruck der Erzählung angemessen ist. Der Dichter sieht auf einem Felsen

— — — ein zerfallendes Vorwerk,
Mit Schieszscharten versehn; sei's dasz hier immer ein Wachtthurm

Ragte, den offenen Strand vor Algiers Flagge zu hüten,
Die von dem Eiland oft Jungfrauen und Jünglinge wegstahl;
Sei's dasz gegen den Stolz Englands und erfahrene Seekunst
Erst in der jüngeren Zeit es erbaut der Napoleonide.

Eine würdevolle und majestätische Folge der Rhythmen, entsprechend dem bedeutsamen Inhalt, welcher zwei für die Bewohner jenes Gestads wichtige historische Ereignisse in groszen Zügen umfaszt.

§. 140.

Hier möchte denn auch das eigentliche Bett zu finden sein, in welchem der Strom des Hexameters für gewöhnlich hinrollt, bis er Gelegenheit hat, sich in besondere Empfindungen zu ergieszen und auszerordentliche Bilder hervorzurufen: aus der Harmonie der Form mit dem Gedanken erwächst die Malerei überall, wo zu malen ist.

Wir dürfen nicht wähnen, dasz dem Zufall hierin viel zu verdanken sei; der Dichter in wahrhafter Begeisterung, welche seinen Blick schärft, trifft überall das Rechte und am meisten Angemessene: wie die Fluth seiner Gefühle und die Klarheit seiner Vorstellungen beschaffen ist, regelt er den Stromlauf des Rhythmus bis in die geringfügigsten Einzelnheiten, vorausgesetzt, dasz er die Sprache und das Masz vollkommen bewältigt wie ein Virtuos sein Instrument. Das Nachempfinden solcher Kunst beruht auf unverletzter Frische der Seele und unverdorbenem Geschmack, wie er erforderlich ist, um die Schönheit der Natur zu begreifen.

§. 141.

Die obenangeführten Beispiele decken die glückliche Beschaffenheit der ebenso einfachen als strengen Form des Hexameters auf. Ist ihre Anzahl auch zu gering, um das weite Feld zu umschreiben, das hier dem Dichter für die Anpflanzung seiner Gedanken geöffnet ist, entfalten sie doch eine Menge Zweige des gesangumtönten Baumes und lassen ahnen, welchen Reichthum von Anschauungen der richtig und wohlgebaute Hexameter unter Dach und Fach aufnehmen, nähren und erziehen kann.

Je häufiger künftige Dichter unter den Schutz dieser Form flüchten, destomehr wird die Fülle seiner Fähigkeiten überraschen. Allerdings verschlieszt sich, wie es scheint, das deutsche Heldengedicht dem Hexameter, weil sein Kreis für unser Wort enger ist, als er es für die griechische Zunge war, und wir können daher nicht von ihm dasselbe rühmen, was A. W. Schlegel von dem hellenischen so richtig bemerkt, indem er von diesem sagt, dasz er den Olymp des Epos, das gewaltige Bild, in den Schoosz seiner kreiszenden Fluth ruhig umfassend aufnehme. Doch eignet er sich, wie schon oben angeführt wurde, für kürzere Gedichte vortrefflich, seine Schwingen tragen weit und hoch, so dasz wir uns auf manchem Fluge der Phantasie seinem Sattel getrost anvertrauen können. Im Uebrigen paszt auch auf den unsrigen jene Einleitung, welche Schlegel seiner bereits durchsprochenen Charakterisirung dieser Form vorausgeschickt hat:

Gleichwie sich dem, der die See durchschifft, auf offener Meerhöh
Rings Horizont ausdehnt, und der Ausblick nirgend umschränkt ist,
Dasz der umwölbende Himmel die Schaar zahlloser Gestirne,
Bei hellathmender Luft, abspiegelt in bläulicher Tiefe:
So auch trägt das Gemüth der Hexameter.

Auch möchten wir nicht bestreiten, was Schlegel und Andere meinen, dasz der Hexameter zur Grundlage für die meisten anderen Rhythmen, die gleichsam aus ihm allmählig hervorgewachsen wären, gedient habe. Schlegel fügt nämlich noch hinzu, indem er in eine antike Vorstellung eingeht, der Hexameter sei

— — — urväterlich so den Geschlechtern der Rhythmen,
Wie vom Okeanos quellend, dem weithinströmenden Herrscher,
Alle Gewässer auf Erden entrieselen oder entbrausen.

§. 142.

Im Deutschen war der Hexameter, wie es auch bei den Griechen der Fall gewesen zu sein scheint, der Hauptanfangspunkt der rhythmischen Dichtkunst, die sich erst nach seinem von Klopstock beseelten Wesen zu entwickeln vermochte. Zunächst finden wir, dasz aus ihm der Pentameter hervorging, ein Vers, der ebenfalls auf doppelter Dreigliederung beruht, obgleich er der Fünfmesser genannt wird.

Eigentlich sollten wir diesen erstgeborenen Sohn des Hexameters gleich hier in seinen verwandtschaftlichen Beziehungen und Eigenschaften beleuchten. Weil der Pentameter jedoch, im Gebiet edler und ernster Darstellung, niemals allein gebraucht wird, sondern in steter Verbindung mit dem Hexameter das Distichon, eine zweizeilige Strophe, bildet, so scheint es rathsam seine Besprechung soweit hinauszuschieben, bis wir den Blick auf die Kunst der Strophe überhaupt richten können. Auszerdem giebt es verschiedene daktylische Formen oder Versmasze, die von dem Hexameter abgeleitet zu sein scheinen: theils länger, theils kürzer als dieser, theils gereimt, theils reimlos angewendet, übrigens aber nicht wie der ursprüngliche Sechsmesser in einfachen Reihen sich wiederholend, sondern aufgeschichtet zu mannichfaltigen Strophengerüsten und Systemen, besonders auf dem Reiche des lyrischen Feldes. Von diesen Gefügen, ihrer Zusammensetzung, Musik und Malerei wird daher ebenfalls erst, nach Schilderung der einfachen Versreihen, in einem späteren Abschnitte die Rede sein.

II. Der jambische Trimeter.

§. 143.

Kaum weniger schön und kunstreich, als der Hexameter, ist eine zweite doppelte Dreigliederung, welche, aus dem Griechischen hergeleitet, in unserer Sprache auftritt: der jambische Dreimesser, von den Römern Senarius oder Sechsmesser genannt, weil er eigentlich wie der Hexameter aus sechs Gliedern besteht. Die trochäischen Reihen sind der jambischen Form nahe verwandt und wachsen auf dem nämlichen Boden,

indem sich dieselben, durch Vorausschiebung eines Tonvorschlages, alsbald in Jamben umsetzen. Wir hätten sie daher, zumal da die äuszere Metrik gewöhnlich annimmt, dasz die Jamben aus den Trochäen hervorsprieszen, auch hier früher behandeln können; indesz da es uns nicht sowohl um die Entstehung des äuszeren Maszes zu thun ist, als um die Schilderung des Entstandenen, gefährdet es unsern Zweck schwerlich, wenn wir dem spondeisch-daktylischen Sechsmesser den jambischen Hexameter anschlieszen.

Ebenso wenig nützte es hier, mit philologischem Pedantismus darüber zu klügeln, ob beide Formen in Hellas gleichzeitig mit dem Hexameter, oder ob sie früher, ob sie später als letzterer, ausgebildet worden. Wir finden es unbedenklich, der Ansicht beizupflichten, die namentlich Friedrich Thiersch äuszert*), dasz neben dem Hexameter und Pentameter die jambische und trochäische Reihe aus dem einfachen Volksgesange sich entwickelten. Was Deutschland anbelangt, so weisz Jedermann, dasz beide Weisen bei uns viel früher als der Hexameter erklungen sind; ja, wir dürfen dreist sagen, dasz die gesammte Form der metrischen Poesie, welche vor Klopstock blühte, die der altdeutschen sowohl als die der letzten Jahrhunderte, auf die einfachen, leichten und gefälligen Klänge von Jamben und Trochäen sich zurückführen und beschränken läszt. Es wechselten Hebung und Senkung mit einander ab, eine Bewegung, welche zwar in manchen Strophenarten bis zur Lebendigkeit des daktylischen und anapästischen Schwunges hinausschritt, aber nicht selten auch, bei schlechter Handhabung der Sylbenmessung, in einförmiges Geklapper sich verlor, bis sie zuletzt elendiglich zur bloszen Sylbenzählung herabsank. Die schönste Weise, welche die also geformte Nationalpoesie hervortrieb, war die Nibelungenstrophe; dieser liegt zu Grunde ein Sechsmesser, dessen Bau dem Hexameter und jambischen Trimeter der Alten in der Hauptsache gleich ist, an Kunst wohl ebenbürtig gegenübersteht. Wegen des Reimes, der nothwendig damit verbunden ist (weil sie sonst zu einfach wäre), tritt sie volksthümlicher auf als die von den Alten entlehnten Masze, die noch sehr neu klingen, und verdient den letztern auch auf dem weiten Gebiete, welches ihr zukommt, aus Sprachgründen vorgezogen zu werden. Ihren Eigenthümlichkeiten müssen wir eine besondere Betrachtung zuweisen, wenn von der Gattung der gereimten Formen und Strophen die Rede sein wird. Einstweilen galt es nur, aus ihrem Vorhandensein darzuthun, dasz die doppelte Dreigliederung der jambischen Reihe, wie sie von Hellas herbeigeholt wird, nichts durchaus Neues und Fremdartiges ist, dasz sie vielmehr auf jenen Nibelungensechsmesser wie auf einen Ahnherrn sich berufen darf, wenn sie mit dem Gesuch um das deutsche Bürgerrecht erscheint. Wir haben diesz schon im Eingange zu diesem Hauptstücke (§. 125) erwähnt. Am besten für Anerkennung ihrer Rechte indessen sorgten ihre praktischen Fürsprecher, A. W. Schlegel, Göthe und Platen**); am glücklichsten der letztere, der dem jambischen Trimeter das Bürgerrecht für unser Lustspiel gesichert hat; nach dessen Vorgang denn auch der Verfasser dieser Darstellung dafür wirkte und ferner wirken wird, um den sechsfüszi-

*) Allgem. Aesthet. S. 346.

**) Auch Schiller in der Braut von Messina erhebt sich zuweilen bis zu dem jambischen Sechsfüszler.

gen Jamben als **besten dramatischen** Vers hinzustellen und überhaupt einen neuen Styl für das deutsche Drama herbeizuführen*). Zwar taugt der Trimeter auch für vieles Andere; aber sein eigentliches Feld (wie bei den Griechen, so bei uns) ist der Dialog im Trauer- und Lustspiel. Weiter unten wird sich der Grund ergeben, warum wir diese glückliche Begabung desselben an die Spitze gestellt haben.

§. 144.

Zuerst sehen wir denn, dasz dieses Masz ein trefflich abgerundetes ist und auf einer in sich so vollkommenen Messung beruht, wie der Kreis, den der Zirkel, auf einem Punkte fuszend, um sich beschreibt. Diesen Hauptpunkt oder diesz Centrum bildet die Hauptcäsur des Verses, durch welche die doppelte Dreigliederung zu einem zusammenhängenden und festverwachsenden Ganzen verbunden wird, der geschlossenen Kreislinie gleich. Denn diese Cäsur verhindert, dasz der Vers gleichsam in zwei Halbkreise zerfällt, wie der in zwei Stücke sich theilende Alexandriner, der ebenso gut in zwei besondere Zeilen, in eine ungereimte und in eine gereimte, jede von drei Füszen, geschrieben werden könnte.

Man erkennt daraus, dasz diese Cäsur überall, wo die Wörter den sechsfüszigen Trimeter in zwei gleichmäszige Stücke zerfallen lassen würden, in der Regel nothwendig ist**), und dasz Ausnahmen nur dann stattfinden dürfen, wenn der Sinn die Wörter eng verknüpft; ein Fall, der auch bei andern Versmaszen die Regel überflüssig macht. Sonst darf nur die rhythmische Malerei, die etwas ganz Besonderes bezweckt, wovon weiter unten die Rede sein wird, des Haupteinschnitts sich entledigen: sie steht höher als das gewöhnliche Gesetz. Uebrigens möge immerhin der kunstreiche Dichter etwas wagen und das Ohr gleichsam täuschen; ist der Rhythmus einmal entschieden im Gange, kann er es wohl verbergen, dasz er die Regel einmal nicht sowohl verletzt als vernachlässigt hat. Seine Verse müssen nur mit Leichtigkeit abrollen, und geschieht dieses, so wäre es ein Zeichen von Pedanterie, wenn man gegen eine unmerkliche und unauffällige Umgehung der Hauptcäsur eifern wollte. Bei der Kürze der sechs vom Gehör leicht zu umfassenden Füsze denkt Niemand sogleich an einen Alexandriner. Man wird sogar Trimeter, die gar keine Cäsuren haben, aber im Uebrigen wohlgebaut sind, nicht stets zurückweisen dürfen, da in der äuszeren Messung nicht die alleinige Entscheidung liegt.

§. 145.

Auszerdem bieten die sechs Füsze, wie es nicht anders sein kann, eine Menge anderer Cäsuren, die zur Mannichfaltigkeit

*) Auch Göthe hat diesz in seinem Alter noch eingesehen und den Trimeter für den besten dramatischen Vers erklärt; bei welcher Gelegenheit er auch Platens groszes Talent vollständig anerkannte durch das Zugeständnisz, Platen sei der Mann gewesen, das beste deutsche Trauerspiel zu schreiben.

**) Man wird also den Vers nicht bauen:
Doch nichts Poetisches || erblick' ich weit und breit,
sondern vielmehr:
Doch weit und breit erblick' ich nichts Poetisches.

des Rhythmus beitragen, da sie beständig, wie bei dem Hexameter, wechseln. Eine Art Miszklang jedoch bringen Trimeter hervor, die so zerschnitten sind, dasz sie in drei gleiche Stücke zerfallen, besonders wenn sie häufig wiederkehren; denn dieser entschiedene, sehr fühlbare Fall verursacht Eintönigkeit, weil man den sonstigen Wechsel der Füsze dabei nicht mehr inne wird, es müszten denn die Füsze sich grösztentheils in jambischen Wortfüszen darstellen.

Lautet der Trimeter nämlich so:

Die jene Stadt „verderbenvoll" belagerten,

dann entsteht ein derartiges Vorwiegen des Tonfalls, ein solches Schlenkern des Rhythmus, dasz es mit dem unangenehmen gleichartigen Bruche des Alexandriners verwandt erscheint. Wohlgefälliger wechseln, unter geringer Veränderung des jambischen Falles, die Töne so:

Verderbenvoll „in jene Stadt" den Fusz gesetzt.

Die Griechen vermieden die Dreitheilung sorgfältigst. Die Deutschen indessen, an einfachere Wortstellung gebunden, brauchen weniger streng darauf zu achten, indem sie die Wörter, welche, genau genommen, rhythmisch zerfallen, durch den Sinn zusammenzufassen genöthigt und gewöhnt sind, wodurch die dreitheilige Trennung, falls sie nicht ganz auffällig ist, sich dem Hörer verbirgt. So werden sie unter anderm häufig den Genitiv, der von einem Substantive abhängt, und das zum ganzen Satze gehörige Zeitwort in eine Verbindung für das Ohr bringen, welche uns enger erscheint als sie den Griechen erscheinen würde, die, durch gröszere Freiheit und Kühnheit der Wortstellung unterstützt, das Hülfsmittel des inneren Sinnzusammenhanges theils nicht bedurften, theils verschmähten. Wir führen diese Punkte, die in die äuszere Metrik gehören, nur deswegen an, um zu zeigen, welche Mannichfaltigkeit der Klänge unser Vers von Seiten der Cäsuren offenbart, die von einer gänzlichen Vernachlässigung bis zu reicher Verschiedenheit sich erheben.

§. 146.

Diesen durch Cäsurenwechsel entstehenden Klangreichthum erhöht der Wechsel des Maszes in den Füszen selbst. Zuerst sind reine Jamben durchweg gestattet, welche den ursprünglichen Bestandtheil des Verses ausmachen und ihm seinen Namen geben. Sodann nimmt der erste, dritte und fünfte Fusz statt der reinen Jamben den volleren Spondeus auf, ohne dasz eine Veränderung des Urcharakters eintritt, wovon die äuszere Metrik den Grund angiebt: diese drei Spondeen wirken hier ganz so, wie bei dem Hexameter, aber auf die übrigen Füsze wie bei letzterem dürfen die Spondeen nicht ausgedehnt werden. Die andern drei Stellen nämlich bleiben den Kürzen vorbehalten; entweder behaupten sie die reinen Jamben oder gestatten sich den Anapäst, mit Ausnahme des sechsten Fuszes, welcher stets als reiner Jambus oder, da die letzte Sylbe des Verses zweizeitig ist, als Doppelkürze feststeht.

Denn auf dem letzten Fusze hält der Rhythmus sein Grundmerkmal unverletzt; das Ohr, zum Ende des abgeschlossenen Verses eilend, verlangt denjenigen Klang, der dem Ganzen seinen Ursprung gegeben hat, um mit Sicherheit zu wissen, woran es ist. Der Anapäst brächte an dieser Stelle eine zu rasche Bewegung hervor, welche den Rhythmus zum anapästischen stempelte, weil das Ohr auf diesem letzten Fusze ausruht und gleichsam den Strom der Töne einschlürft; der Spondeus aber würde durch sein Gewicht den jambischen Abfall zerstören und den Vers gleichsam aus seinen Angeln heben, wie er auch an zweiter und vierter Stelle den leichten Galopp der Jamben lahm machen würde, dem Reiter gleich, der durch scharfen Sporndruck sein Rosz zu schiefen und unregelmäszigen Bewegungen nöthigte. Aus ähnlichem Grunde wird auch der Metriker die ersten fünf Füsze nicht leicht samt und sonders mit Anapästen vertauschen: er opferte dann zu viel von dem ruhigen Gange des Verses auf und führte reinanapästischen Ton herbei, was doch seine Absicht nicht sein kann, wenn er in Jamben zu schreiben beschlossen hat. Vielmehr wird er sich der Anapästen lediglich dazu bedienen, dasz er den Rhythmus l e b e n s v o l l e r gestalte und seine Malerei, welche der einfache Jambenlauf nicht genug fördern würde, klarer ausdrücke: er wird die Anapästen mit Masz anwenden und als Zierrath benutzen. Die Griechen vermieden sie sorgfältig im ernsten Style, den Deutschen hingegen kommen sie im Ernsten wie im Komischen trefflich zu Statten, um den Ausdruck der Rhythmen voller zu machen und die Töne reicher ausklingen zu lassen; Jene bedurften dieser Zuflucht nicht, weil ihre Wörter musikalischer und durch helle Vokale kräftiger hallten, während die unsern hierin zurückstehen und namentlich in den kurzen Sylben leicht eintönig werden, gleichsam verhallen und verstummen. Die Griechen bedurften also nicht nur nicht des Anapästen, sondern ihnen drückte er sogar den Ton des ernsten Styles zum alltäglichen Klange herab, weil er eine nutzlose und übergrosze Bewegung in die volltönige Jambenmusik brachte. Im Komischen dagegen lieszen sie ihn häufig zu, weil der Ton des Komischen nicht so gehalten ist, dasz er nicht eine gröszere Bewegung gestattete, gemäsz dem flüchtigen Ausdrucke des alltäglichen Gesprächs; er weis't sogar die Ruhe des Ernstes absichtlich von sich.

Zur lebendigeren Gestaltung des Tanzes und zur rhythmischen Malerei verwendeten die Griechen auszerdem statt des Jamben den aus drei Kürzen bestehenden Fusz, der von gleicher Geltung ist, den Tribrachys. Uns gelingt diesz weniger; der Jambentakt ist so leicht und langsam, dasz sich uns meistentheils eine der drei kurzen Sylben gleichsam unter der Hand verlängt. Wir wissen hier nicht recht den Ton zu legen. Anders ist es in rascheren Rhythmen; dort reiszt der bewegtere Tanz der Füsze allerdings mehrere Kürzen mit Leichtigkeit fort. Statt der drei Kürzen werden wir, bei solcher Bewandtnisz, im Trimeter besser thun, wenn wir uns auf die Anwendung des Anapästen beschränken, wodurch wir fast das Nämliche erreichen.

Endlich gaben die Griechen auch dem Daktylus das Recht, im jambischen Trimeter aufzutreten, um seinen Ton zu bereichern. Auch diesz will uns nicht eben gelingen; unser an steife Strenge und Gleichmäszigkeit gewöhntes Ohr verträgt den U m s t u r z zu wenig, den dieser mit dem Jambengange gewissermaszen sich überwerfende und wettstreitende Fusz zuwegebringt. Der Daktylus verursacht zwischen den Jamben ein gewisses Stocken als ob unsere Zunge strauchelte; den Griechen klang er leichter und gaukelte in solcher Jambenverbindung ungleich zierlicher vorüber. Wir sehen uns da-

her auch in diesem Falle, um den Vortheil der Tonmannichfaltigkeit uns nicht entgehen zu lassen, auf den Anapästen angewiesen und beschränkt.

§. 147.

Obschon also der Trimeter nicht eine gleich willkürliche Vertauschung der ersten fünf Füsze gestattet, wie der Hexameter, der beliebig mit Daktylen und Spondeen spielt, sondern theils mit Strenge in Hinsicht der Längen, theils mit Sparsamkeit und nach festem Gesetz in Hinsicht der Kürzen verfährt, so sehen wir doch aus Obigem, dasz er eines ungemein reichen Wechsels der Töne sich erfreut. Wir haben gefunden, dasz er in Jamben, Spondeen und Anapästen sich kleidet; ferner ist in der Erläuterung zum letzten Paragraphen gegen das Ende bemerkt worden, dasz er bisweilen auch drei Kürzen und selbst dem Daktylus Raum giebt, wo diesz mit geschickter Stellung geschieht; endlich treten dann noch dazu seine vielfachen Einschnitte.

Genug, er bietet dem Hexameter fast die Spitze, und auf den Gefilden, die er beherrscht, eignet er sich für umfangreiche Gedichte noch besser, weil er jene Menge kretische und doppeltrochäische Wortformen der deutschen Sprache, welche in dem daktylisch-spondeischen Versgebäude nicht zulässig sind, vortrefflich aufnehmen kann.

§. 148.

Einen Blick auf die formellen Möglichkeiten werfend, welche durch diesen Wechsel gegeben sind, werden wir schon daraus abnehmen, dasz dieser Vers, wie die deutsche Sprache ihm ein sehr weites Gebiet öffnet, so auch für einen sehr umfangreichen Gedankenkreis geschickt ist. Ueberall macht er die Rede musikalisch und belebt sie, er ist gleichsam ein sehr weiter Spiegel, welcher die mannichfaltigsten Gebilde zurückstrahlt. Er steht daher, wenn wir von einem festen Masz diesz sagen dürfen, der prosaischen Redeform am nächsten, näher als der in sehr entschiedenen und strengen Rhythmen hinrollende Hexameter; woraus sich von selbst ergiebt, dasz er für das Drama wie geschaffen ist, um Gespräch und Wechselrede zu entfalten und ein Gebiet zu beherrschen, das von dem alltäglichen Leben bis zu den seltensten und tiefsten Regungen des Geistes sich erstreckt.

Er wird für die Darstellung der verschiedenartigsten Stoffe taugen. Je nachdem diese oder jene Rhythmen in ihm vorherrschen, eignet er sich für den Ausdruck des Ernsten wie des Leichten, der Erhabenheit wie des Scherzes, kurz, für jede harmonische Darstellung in Rhythmen, sie mag Gewöhnliches oder Tiefpoetisches betreffen. Der Alexandriner hatte ja früher das Nämliche angestrebt, obwohl bei seiner Kunstlosigkeit mit sehr schlechtem Erfolg:

deutsch war der Alexandriner jedenfalls, soll es die kunstreichere Form minder sein, weil sie schwieriger ist?

§. 149.

Aber obwohl dieser Vers der prosaischen Redefügung am nächsten verwandt sich zeigt, erhebt ihn doch der kunstreiche Bau, die strenge Gemessenheit und die Vollendung seines Ganges hoch über die gewöhnliche Form der Prosa. Man wird diesz alsbald inne, wenn man die sogenannten Hinkjamben, jene fünf und fünfeinhalbfüszigen Jamben, mit seinem Schritt und Tritt vergleicht. Während letztere mit der Prosa fast zusammenfallen (wie wir §. 112 gesehen haben), gehen die Trimeter so feierlich dahin, dasz man sich in ein ganz anderes Reich versetzt glaubt. Die Hinkjamben sind, ihrem Grundwesen nach, nichts als Anklänge an den eigentlichen Rhythmus und stehen, wenn ich mich so ausdrücken darf, um eine volle Oktave niedriger als die Trimeter.

An diesem Sechsmesser gewahrt man erst, so zu sagen, was rhythmische Versform ist; während man bei den Hinkjamben zweifelhaft bleibt, ob man sich von gutgemessener Prosa entfernt habe. Die sechsfüszigen Jamben treten so vollendet, abgerundet und melodisch auf, dasz sie nicht gereimt werden können, weil der Reim eine störende Zuthat sein würde und nichts hinzubrächte, was sie über das Reich der Prosa trüge, das sie bereits mit jedem einzelnen Versfusze schon verlassen haben. Die Hinkjamben dagegen erscheinen so wenig selbstständig, dasz sie der Reim fördert; er tritt zu ihnen als einfluszreiche Zierrath. Wir sehen sie daher nicht nur häufig, selbst im Drama, mit Reimen ausgeschmückt, sondern auch zum Sonett, zur Stanze und andern Strophen für die gewöhnliche Lyrik verwendet. Je reiner sie übrigens in ihrem Taktgefüge gehalten werden, desto schöner nehmen sie sich aus und nähern ihren Klang um vieles der Harmonie des Trimeters, die deswegen so grosz ist, weil sie von Anfang bis zu Ende des Verses auf allen Punkten abgeschlossen auftritt, und die einzelnen Theile unter sich wie zu dem Ganzen in einem richtigen Verhältnisse stehen. Der Trimeter hat Anfang, Mittelglied und Ende, dem Hinkjamben fehlt das Mittelglied zum wesentlichen Nachtheil für die Harmonie. Jener hebt uns daher auf seine Tonwoge empor und schaukelt uns dahin:

Durch diesen Wirrwarr aus dem Haus hervorgeschreckt,

während wir mit dem Hinkjamben in der Tiefe fortziehen, ohne getragen zu werden:

Manch blutig Treffen wird um nichts gefochten.

§. 150.

Der jambische Sechsmesser fordert daher, eben weil er höherer Natur ist, ein für höheren Rhythmus empfängliches Ohr; seine Saiten sind straffer gespannt und klingen voller, reiner und melodischer überhaupt, weszhalb es auch nothwendig ist, dasz die Stimmung des Lesers oder Hörers sich steigert und feierlicher hinzutritt.

Ist Letzteres der Fall, so wird der Ton dieses Verses die rechte Saite des Geistes treffen, die Leser und Hörer werden ihn durchdringen und angemessen aufnehmen. Der Trimeter hat, um es kurz auszudrücken, ein gewisses Pathos, eine eigenthümliche Würde, welche ihm sehr wohl steht. Denn dieses Pathos und diese Würde sind von einem falschen Pathos und von Affektation weit entfernt; es ist nichts Herzugebrachtes und Aufgedrungenes, sondern liegt in dem Wesen seines vollendeten Rhythmus als etwas Natürliches und Festbegründetes. Wessen Geist geschickt ist, diesz herauszufühlen, der wird trotz der Festlichkeit jener Bewegung finden, dasz er unter den eigentlich rhythmischen Reihen dasjenige Masz ist, welches der Prosa am meisten sich annähert; und diesz wird wiederum das deutlichste Zeugnisz für seine Natürlichkeit sein. Denn wie idealisch auch eine Form erscheinen möge, sie kehrt immer, unter Vermittelung der wahren Kunst, zu der Einfachheit eines Ausdrucks zurück, welcher die Natur auf veredelnde Weise wiederspiegelt.

§. 151.

August Wilhelm von Schlegel führt, in seiner bekannten Schilderung des jambischen Trimeters, drei Eigenthümlichkeiten desselben an, erstlich dasz er wie rasche Pfeile hinfliege, zweitens dasz er für den Ernst der Tragödie tauge, wobei ihm durch Doppellängen Nachdruck verschafft werde und der Styl sich mit Fülle tonreicher Wörter entfalte; und drittens, dasz er die bunten Farben des Lustspiels, durch flüchtigen Schritt, Leichtigkeit und zierliche Bewegung der Füsze, auftrage.

Also nämlich läszt er den Trimeter von sich sagen:

Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochos,
Vermischt mit fremden Zeilen, doch im reinsten Masz,
Im Rhythmenwechsel meldend seines Muthes Sturm.
Hoch trat und fest auf dein Kothurngang, Aeschylos;
Groszart'gen Nachdruck schafften Doppellängen mir,
Samt angeschwellten Wörterpomps Erhöhungen.
Fröhlicheren Festtanz lehrte mich Aristophanes,
Labyrinthischeren: die verlarvte Schaar anführend ihm,
Hingaukl' ich zierlich in der beflügelten Füszchen Eil.

Im Allgemeinen können wir es bei diesen drei Haupteigenschaften bewenden lassen, welche auf Satire, tragischen Ernst und komischen Reiz hinweisen. Denn obwohl er auch für die Lyrik sich eignet, besonders wenn die letztere keinen zu hohen Flug beabsichtigt, tritt er doch in dieser Gattung der Poesie weniger selbstständig auf und vereinigt sich vielmehr alsdann mit andern Reihen zur Strophe.

§. 152.

Betrachten wir sein Wesen an und für sich, seinen ursprünglichen Grundton, wie er frei von andern Einflüssen erklingt, so sehen wir zunächst, dasz er, aus lauter reinen Jamben zusammengesetzt, das Flüchtige veranschaulicht, was, wie wir gesehen haben, der Hexameter durch seine Daktylen thut. Doch findet man die Bewegung des Trimeters, wie es nicht anders

sein kann, wegen des schwächeren Jambenschrittes sanfter und gelinder.

Das erhellt aus folgendem Beispiele:

Sobald der Sonne heiszer Strahl gewichen sei.

Dieser leichte Flusz jedoch wird gesteigert durch Hinzutritt eines Anapästen:

Und dämmernde Nacht sich breite durch des Aethers Hain.

Daher der komische Trimeter, mit Hülfe einiger Anapästen, am flüchtigsten hingaukelt:

Er klettert an Leitern eifrig gegen den Himmelsraum,
Bis dasz er den Schädel herabgerutscht zerschmetterte.

Oder gar durch Aufnahme von vier Anapästen:

Zu den Raben damit, zu den Raben! Von meiner Schwelle fort!

§. 153.

Dagegen hemmen die langen Sylben, welche sich dazwischen legen, den raschen Strom der leichten Rhythmen, halten ihn auf und erschweren sein Rollen, wie die Kette, welche die Räder eines vom Berge hinabschieszenden Wagens zum Stillstand zwingt. Schon ein einziger Spondeus macht diese Wirkung bemerkbar:

Es möge dreifach reihen sich der Flotte Knäul.

Mehrere Längen bis zu drei Spondeen zeichnen daher, im Gegensatz zu den reinjambischen und anapästisch-jambischen Trimetern, dasselbe was wir bei dem Hexameter durch Doppellängen bewirkt gesehen haben: den Ernst der Seele, das Schwere eines Gegenstandes, die Schwierigkeiten einer Sache, das Nachdrückliche, Trauervolle, Grosze, Erhabene und Aehnliches, von der Anmuth bis zum Furchtbaren, von dem Gefühlvollen bis zum Entsetzlichen.

Welcher Ernst herrscht z. B. in folgendem Schall der Worte:

Nun aber mag nach jenen Regeln, die er selbst
Aufstellend eintrat, fallen ihm der Richterspruch.

Noch deutlicher spricht sich dieses aus bei solchem Bau der Versfüsze:

Das ganze Volk schrie frommen Angstausrufs empor,

oder bei solchen:

Auch ohne Purpurhüllen und Fuszteppiche
Schallt laut der Nachruhm, und ein weisheitsvolles Herz
Ist höchste Göttergabe.

§. 154.

Dieses Längengewicht sehen wir dann auch durch den Zutritt von Anapästen, welche die Schwere des Tones nicht aufheben können, beflügelt und in Schwung gesetzt, wodurch die regste und zugleich vollste Bewegung entsteht:

Flugs hieb das tosende Ruder bänkeweisen Schlags
Die brüllende Salzfluth nach dem Takt des Lenkenden.

Oder:

Nun hör' ich Unglückselige, dasz der Theure starb.
— — — — — das Echo trug
Vom Felseneiland tausendstimmigen Jubelhall.

§. 155.

Es kann daher nicht fehlen, dasz rhythmische Zeichnungen, die reich, mannichfaltig und lebensvoll sind, aus der klaren Fläche dieses Verses hervorschimmern. So werden die leichten Jamben in ihrer Reinheit die Schnelligkeit eines Ereignisses durch einen einzigen Wurf vorführen.

Aeschylus sagt von Schiffen, die durch Ruderkraft angetrieben werden und auf die offene See hinausfliegen:

Da stand die ganze Flotte klar vor uns im Nu.

Hier giebt uns der hüpfende Vers eine rasche und vollständige Uebersicht der Handlung; die Schiffe tauchen plötzlich vor uns auf: wir glauben sie wie dunkle Wölkchen heranrücken zu sehen, indem sie mit fortgesetzten Stöszen der unsichtbaren Schwungkraft dahertreiben und auf dem beweglichen Ozeane uns entgegenschaukeln.

§. 156.

Die mit Längen ausgestatteten Trimeter dagegen werden eine Zeichnung von der Grösze und Gewalt der Dinge liefern.

Sie bringen z. B. das Getös und Brausen des Meeres durch nachdrücklichen Fall zur geistigen Anschauung, wenn wir im Aeschylus lesen:

Schanz' unsre Stadt, Herr, eh' des Ares Windesstosz
Herniederzuckt; schon schreit des Heers Landwelle laut.

Das Meer thürmt bei diesen Worten sich vor uns auf, die Wogen rollen mächtig vor unsern Blicken einher, bald sich hebend, bald niedersinkend unter Schäumen und Donnerklang: ihnen gleichen die zusammengeballten Heerhaufen, die über das Gefilde zu Fusz, Rosz und Wagen daherrücken, lärmend, rufend und mit den Waffen klirrend. Sie wollen sich gleichsam zum Streit erheben, wie die vom Sturmwind gepeitschten Fluthen. Das Bild wird in sofern vom Rhythmus unterstützt, als dieser die Worte ausgebreitet vor uns hinlegt und sich langsam und majestätisch aufrollt.

Einen noch groszartigeren Eindruck erregt eine andere Stelle desselben Dichters, wo die brütende Hitze des Sommers geschildert wird, die ihren Höhepunkt erreicht hat,

— — — — wenn das Meer auf schweigendes
Windstilles Mittagslager sank, in Schlaf gewiegt.

Aeschylus vergleicht hier das grosze Weltmeer mit einem ungeheuern Drachen oder sonstigen Ungethüm. Das Thier streckt sich, um auszuruhen in der schwülen Zeit des Tages, wo kein Lüftchen und Blättchen sich regt, auf sein schattiges Bett in den dunkeln Gründen des Waldes: also legt sich gleichsam auch das Meer, nachdem es seinen Grimm ausgetobt hat, oder wenn Aeolus seinen Schlauch zubindet, mit den schwellenden Wogenbergen nieder, um

sich zu neuen Kämpfen zu stärken. Die Doppellängen, welche von „auf“ bis „sank“ ihr Gewicht entfalten, lassen deutlich die Macht des riesigen Ozeanes erkennen, der sich gleichsam mit Widerstreben einer höheren Gewalt fügt; bei den Sylben „lager sank“ breitet er sich spiegelglatt aus und gleicht einem schillernden Tuche, er wird flach und eben, wie der breite Rücken eines Wallfisches, der im Wasser stille steht. Gegen das Ende, bei den Worten „in Schlaf gewiegt“, bezeichnet der ruhige Trimeterfall die sanfte Bewegung, mit welcher zuletzt das Meer in sein tiefes Bett zusammenfällt; man sieht es noch leise zittern und schimmern im Strahle der Sonne und man vernimmt das heimliche melancholische Geplätscher der Wellen aus der Musik des Ganzen.

§. 157.

Ueberhaupt umfaszt der Trimeter im Bereich seines Rahmens abgerundete und abgeschlossene Bilder, wie oben §. 121 und §. 122 von ihm und andern in sich vollendeten Versreihen bemerkt worden.

So sehen wir das Anbrechen des Tages in einem einzigen Bilde vorgeführt, wenn Sophokles sagt:

Sobald der Tag mit weiszen Rossen glänzend naht.

Wir sehen hier im Geiste das Licht sich über das Firmament ausbreiten, es wird allmählig heller über uns und auf der Erde, und wenn wir gegen das Ende des Verses gelangt sind, geht unter den Worten „glänzend naht“ die Sonne im Osten auf und der heitere Tag leuchtet in Fülle der Klarheit und Schönheit um uns her. Lebhaft empfinden wir den Sieg, welchen die Pracht des Morgens über das zurückgescheuchte Dunkel der Nacht feiert.

§. 158.

Endlich befördert selbst die Stellung der Worte, mit Hülfe kunstreicher Einschnitte, die Lebendigkeit eines Bildes oder einer Empfindung auf ganz ungesuchte Weise. Der Rhythmus lockt aus den Tönen eine eigenthümliche Wirkung hervor.

So läszt Platen im „romantischen Oedipus“ den verbannten personifizirten „Verstand“ trostreich sagen:

Doch vom Exil abruft mich einst das deutsche Volk.

Indem das Zeitwort so gestellt ist, dasz auf dasselbe das gesammte Gewicht des in der Zeile ausgebreiteten Rhythmus fallen musz, glauben wir den hellen Schall der Trompete herauszuhören, welche das Signal zur einstigen Rückkehr des Verstandes giebt: in „ruft“ vereinigt sich die Kraft der gesammten Versmusik. Auf drei- und vielleicht noch mehrfache Weise konnten die Worte in den sechs Füszen angeordnet werden, ohne dasz die Metrik dagegen etwas einzuwenden hatte, abgesehen davon, dasz sie mit andern sich vertauschen lieszen, die gut waren, aber doch dieses Bild nicht eingeschlossen hätten. Die Begeisterung aber gab dem Dichter gerade diese Stellung dieser Worte als die passendste an die Hand, wodurch er denn einen sehr scharfen Naturlaut gewonnen hat, der höchst einfach und ungesucht herausklingt.

§. 159.

Denn über die Hülfe kunstreicher Einschnitte ist zu bemerken, dasz die Cäsuren unendlich wichtig sind zur Belebung dieses Verses und zur Erzeugung einer anmuthigen, für den Sinn einfluszreichen Bewegung. Die Mannichfaltigkeit ihres sachgemäszen Wechsels steht dabei oben an.

Es wäre indesz unmöglich, über alle diese Einschnitte besondere Beispiele aufzuführen. Zur klaren Einsicht mögen zwei Trimeter genügen, welche Aeschylus von einem kriegerischen Heros gebraucht:

Mit hellem Schlachtruf tanzt er, voll von Aresgluth,
Wie eine Thyas, Schreck im Blick, zum Kampf heran.

Die Lebendigkeit und zugleich die Gemessenheit des Schrittes, womit der feurige Kämpfer sich heranbewegt, dürfte wohl schwerlich besser gezeichnet werden können, als es durch den Fall dieser rhythmischen Füsze geschieht. Trotz der Wuth, welche den Helden erfüllen mag, scheint doch eine gewisse Besonnenheit, die seinen stürmischen Angriff leitet, vorzuherrschen, was der gesetzte Strom der jambischen Takte veranschaulicht; der Mann sieht sich gleichsam gesichert, er achtet keine Gefahr und denkt an kein Unterliegen. Es ist als ob er Flügel trüge, auf welchen er, wie ein gieriger Raubvogel, mit den Schwingen schlagend heranschwebte.

§. 160.

So sehen wir denn, wegen der Möglichkeit, schöne passende Cäsuren und Ruhepunkte anzubringen, zugleich diesen sechsfüszigen Jambenvers für den Vortrag auf der Schaubühne vortrefflich geeignet; wie er überhaupt auch das Drama, weil er eine schärfere Gränze gegen die Prosa zieht, aus dem Bereiche des Alltäglichen auf eine höhere Warte geleiten hilft.

Der gute Schauspieler findet nicht nur Gelegenheit, die obengeschilderten Schönheiten des jambischen Rhythmus durch einen kunstreichen Vortrag dem Zuhörer bemerklich zu machen und die Malerei desselben, so oft sie liebliche und groszartige Bilder vorführt oder ungewöhnliche Empfindungen darstellt, in angemessener Weise zu unterstützen, sondern er wird auch im Allgemeinen die Harmonie der Rede, welche durch das Ganze herrscht, überall mit der helltönigen Stimme aufschlieszen, darlegen und zum Verständnisz bringen können; er wird auch ein schickliches Pathos walten lassen dürfen, wie es jedesmal der Würde des Gegenstands zukommt. Dieser Vers eröffnet ihm ein Feld, wo er wahre Kunst des Vortrags anbringen kann, wofern er sie sich anzueignen gewuszt hat.

§. 161.

Doch wird der Schauspieler bei solchen Rhythmen mehr als sonst genöthigt sein, die ihm zugefallene Rolle zu durchdenken und sich hineinzufühlen, damit er den Charakter genau treffe, die rechte Seele in das Spiel lege und Natur, ächte Empfindung und Wahrheit der Leidenschaft nachahme und rein ausdrücke. Leeres Geschrei, blosze mechanische Fertigkeit

und plumpe Affektation zeigen sich auf der Höhe solcher Form augenblicklich in vollkommener Blösze. Denn werden Fehler und Mängel der Deklamation schon im Styl des prosaisch geschriebenen Schauspieles leicht sichtbar, wie viel mehr müssen sie nicht aus dem Reiche der Harmonie, welches durch vollkommenen Rhythmus aufgethan wird, hervorstechen! Sie verrathen sich mit jedem Strich wie die falsche Färbung eines Gemäldes oder klingen durch wie die Töne schlechtgestimmter Instrumente, mit welchen ein meisterhaftes Musikstück gespielt wird.

Genug, der Schauspieler wird nicht mehr mit rohem Organ, gleichmäszig brüllend, hintreten können: er wird lernen müssen, was Rhythmus ist! Aber diese Mühe belohnt sich; auch die Vorzüge eines guten Deklamators offenbaren sich desto siegreicher und glänzender, die Wirkung auf die Zuschauer verdoppelt sich durch seine Geschicklichkeit, weil Geist und Musik des Wortes im Einklang stehen und den Vortrag mit vereinter Kraft beleben.

§. 162.

Dasz die Cäsuren des Trimeters das Geschäft des vortragenden Schauspielers erleichtern, dasz die verschiedenen Ruhepunkte seine Kunst zu veranschaulichen gestatten und dasz die Sinneinschnitte an jeder Stelle des Verses von günstiger Beschaffenheit sind, wollen wir an etlichen Beispielen erhärten. Denn darüber brauche ich nichts zu bemerken, dasz der wohlgemessene Trimeter mit seinem weder zu beschränkten noch zu weitem Umfang, wodurch er leicht einen ganzen Gedanken umkleidet, zum schönen Aushallen der Stimme eine vortreffliche Gelegenheit darbietet. Wir haben diesz schon oben angedeutet, als gesagt wurde, dasz auf Einen Wurf durch ihn ganze Bilder sich entfalten. Nur das Eine musz ich hinzufügen, dasz zur Ausbreitung der Fülle dieses Verses mehr Odem nöthig ist, als zu den Sätzen der gewöhnlichen Hinkjamben und zur Prosa erforderlich scheint.

Eigentlich sollte diesz zwar nicht der Fall sein, weil der Vortragende häufig auch gezwungen ist mehrere Hinkjamben mit der Stimme zusammenzufassen, um einen Gedanken richtig auszutönen, und in der Prosa gleichfalls weite Griffe thun musz, indem die prosaischen Rhythmen oft länger zu sein pflegen, als die streng abgeschlossenen der poetischen Reihen. Allein der kunstvoll gebaute Trimeter fordert offenbar mehr Kraftaufwand, weil der Schauspieler seine Stimme auf jedem Punkte dieses Verses in der Gewalt haben und mit Sorgfalt beherrschen und gleichsam über sie gebieten musz, wie der Instrumentist über sein Instrument; er ist genöthigt, die Töne der Worte kunstgemäsz abzuspielen.

Eine tüchtige Brust dürfte aber um so nothwendiger sein, wenn mehrere Trimeter, wie diesz die Natur der Sache häufig mit sich bringt, in einander übergreifen. Diese Beschwerde erleichtern jedoch die Einschnitte, die überall an jeder Stelle des Verses als gröszere und kleinere Ruhepunkte angebracht werden können. Wir sehen

davon ab, dasz es erlaubt, ja, geboten ist, am Schlusse jedes einzelnen Verses mit der Stimme ein wenig innezuhalten, um die Harmonie vollständig ausklingen zu lassen, wegen welches Umstandes die Rede überhaupt in besondere Reihen vom Dichter abgetheilt wird: das Hinwegrasen über die Verse und das Zusammenwerfen der Zeilen, das die Schauspieler heutzutage lieben, um den Rhythmus gleichsam absichtlich zu verbergen, wäre von den Trimetern ganz abzuweisen. Zunächst aber finden wir schon nach den beiden ersten Jamben häufig einen Ruhepunkt, der bald schwächer, bald stärker ist, z. B. bei der Anrede:

Zur Sache, Frau! — Wir leben hier in Arkadien.

Oft schon nach dem ersten Fusz:

Schlaft wohl! — Das nenn' ich u. s. w.
Aesop! — Homer! — Enthalte dich u. s. w.

Ferner zwischen dem ersten und zweiten:

O Mutter, — Eins aus dreien möcht' ich wählen dir.

Zwischen dem zweiten und dritten:

O Volk des Kadmos, — schlummerlosen Augenlieds u. s. w.
Ja, Heil umglänzt uns! — u. s. w.

Und zwischen dem dritten und vierten:

Da schalt mich mancher spöttisch: — „Auf den Fackelschein."
O meiner Heimath Boden, — Argos' theures Land.
O bester aller Männer, — Sohn des Oedipus.

Dann nach dem vierten:

Da seh' ich Kreons edles Weib, — Eurydike.
Mein vielgeliebter Kamerad, — ich wünsche Glück.
Mit froher Seele kann ich nun, — aus aller Noth
Siegreich gehoben, grüszen dich: — u. s. w.

Zwischen dem vierten und fünften:

Wir wollen gleich zur Sache kommen! — Zwar ich bin u. s. w.
— — — — Wir wollen einen Augenblick
Die Rosse hier verschnaufen lassen. — Kommt heran.

Endlich nach dem fünften:

Schon liegt die Leine glücklich hinter uns: — mich dünkt u. s. w.
Nun siehe mich als deinen Lehrer an, — und zeuch u. s. w.
Gedenke deines eignen Miszgeschicks! — Ich bin u. s. w.

Selbst zwischen dem fünften und sechsten Fusz findet sich hier und da wohl ein stärkerer Einschnitt, wenn es der Redestrom passend mit sich bringt; mehrentheils wird alsdann das einsylbige Schluszwort das Vorhergehende näher bestimmen, darüber entscheiden oder etwas Wichtiges hinzufügen, was z. B. durch Fragwörtchen und Antwortpartikeln geschieht:

Mein Spruch gebot ihm seines Vaters Rache. — Nun?
Was hast du Theil an diesem fremden Handel? — Sprich!
Ward Alles treulich nach Befehl vollendet? — Nein.

Es ist gleichgültig, ob diese einzelnen Wörter von der nämlichen Person, welche das Uebrige gesprochen, oder im schnellen Wechselgespräche, wo die Reden sich Schlag auf Schlag folgen, von einer zweiten Person hinzugefügt werden. In andern Fällen gehören die einzelnen, durch Interpunktion abgeschnittenen Wörtchen entweder genau zu dem Vorausgehenden, wie z. B. in folgenden Versen:

Das Griechenheer verfolgte, rings andrängend, sie
Mit wohlgelenkten Stöszen,

oder man musz sie eng mit dem nächsten Trimeter verbinden, was z. B. mit den Wörtchen: denn, da, wie, dasz, der u. s. w. geschieht. Solche Wörtchen sind an den Versenden nicht immer zu entbehren; sie würden sich freilich schöner ausnehmen, wenn sie zweisylbig wären und einen vollständigen Jambus bildeten (wie es meist bei den Griechen der Fall ist). Doch sind diese Art Einschnitte sehr leichter Natur; stärker treten wegen elliptischen Ausdrucks folgende auf:

— — — — und glücklich, wer
Der Wuth der Wellen ohne langen Kampf erlag.
— — — Sie mögen immer läuten, dasz
Die Glocken bersten: dieser Lärm verhallt umsonst.

Dergleichen Einschnitte jedoch müssen immer selten bleiben, weil sie bei häufiger Wiederkehr den Rhythmus gegen das Versende schwächten und etwas Zerstückeltes zeigten, was nicht günstig wirkt. Ein guter Metriker wird daher den Ruhepunkt auf die folgende Zeile übertragen.

§. 163.

Die Verflechtung mehrerer Trimeter zu einem Ganzen, welches am Ende jedes einzelnen durch ein merkbares Verweilen der Stimme kaum getrennt erscheint, während der Hauptruhepunkt auf den Schlusz dieses Ganzen hinausgerückt ist, stellt eine sehr glückliche Harmonie her, welche das Ohr mit reichen Klangwogen anfüllt. Diese letztern stehen dann, wie der Soldat auf des Obern Kommandowort, plötzlich still, sobald der Vortrag an diesen starken Sinneinschnitt, an diesen mit dem Ende der Periode zusammentreffenden Hauptruhepunkt gelangt ist: die Musik macht eine Pause.

Prüfen wir diesz durch ein Paar kürzere zusammengehörige Stücke:

Liebwerthe Freunde! Zwar beklag' ich unser Loos,
Das uns hicherverschlagen hat in's Böhmerland,
Durch gleichen Sturm!

Hier kann die Stimme trefflich ausruhen nach „Sturm“, ein groszes Gewicht fällt auf den Sinn der letzten Worte, der Gedanke tritt entschieden und mit innerer wie äuszerer Klarheit heraus, für den Sprecher bequem, für den Zuschauer erwünscht. Der erstere weisz, dasz er hier seine Stimme durch Pathos erheben soll, und wenn diesz geschehen ist, kann er für den folgenden Satz sich stärken und vorbereiten, um den rechten Ton zu treffen. Der Zuschauer übersieht Sinn und Melodie zugleich, es tritt ein abgeschlossenes Bild vor ihn hin.

Auf ähnliche Weise hallen folgende drei Jambensysteme, wenn wir das Zusammenfassen einer derartigen Masse von jambischen Füszen so nennen dürfen, in das Ohr des Zuschauers:

Wie sehr beklag' ich, hohe Frau, das tiefe Leid,
Das euer Haus betroffen durch den Ritter Kunz
Und seine Helfershelfer! —
Wie beklagt' ich schon,
Dasz dieses Fest die ungeheure Frevelthat
Begünstigen muszte! —
Doch das Werk der Finsternisz
Soll nicht gelingen, wenn es anders Menschenkraft
Verhindern kann, und Gottes Segen hilft! — U. s. w.

§. 164.

So wechseln die Haupteinschnitte beständig, mit ihnen Gedanke und Melodie, die mehr oder weniger abgeschlossen erscheinen, und die Stimme kann sich überall bald senken, bald heben, wie es dem Gegenstande und jedem einzelnen Begriffe angemessen ist. Denn alle Wörter des Verses werden so gestellt sein, dasz der Schauspieler, wenn er den Geist des Dargestellten aufgefaszt hat, augenblicklich fühlt, erkennt und weisz, wie stark, wie tief, wie hoch und ausdrucksvoll auf jeder Stelle des Verses er sprechen soll. Er wird aber auch finden, dasz ihn der Rhythmus nirgends hindert den rechten Ton anzubringen, vielmehr stets durch den Fall der Versfüsze sich trefflich unterstützt sehen.

Wir wollen ein Beispiel, das diesz unzweifelhaft bewährt, anführen:

Zurück zum Altar eile denn im schnellsten Lauf
Ein Diener, aufzubieten alles Volk sowohl
Zu Rosz als Fusz: es fliege stracks vom Opferfest
Verhängten Zügels nach der Stelle, wo der Pfad
Zwiefach getheilt zusammenmündet, dasz sie nicht
Allda vorbeiziehn, und ich mich dem theuern Gast
Nicht zum Gespött darstelle, durch Gewalt besiegt!
Vollstreckt in Eile mein Gebot.

Betont man diese Verse gehörig, so dasz etwa die unterstrichenen Wörter mit verstärkter Stimme gesprochen werden, weil auf ihnen (wie ich glaube) der Hauptnachdruck beruht, so kann es nicht fehlen, dasz hier mit voller Klarheit der charakteristische Ton eines Befehlenden herausklingt, der durch ein ihm widerfahrenes Unrecht gereizt, aber keineswegs von Zorn übermannt ist, sondern mit ruhiger Entschiedenheit die Mittel angiebt, welche geeignet sind, die drohende Schmach, die er zugleich groszsinnig erwähnt, abzuwenden. Die stark zu betonenden Wörter stehen so, dasz sie stark betont werden können und müssen: der Fall des Rhythmus bringt es mit sich, dasz Jeder von selbst darauf kommt, sie und keine andern auszuzeichnen. Wäre die Stellung aber eine andere, so würde der Rhythmus wahrscheinlich verfehlt sein, dem Sprecher Hindernisse und Mühe bereitend, da er vielleicht nach dem Ausdrucke suchen müszte. Solchergestalt wird der Schauspieler durch den Inhalt und die Bedeutung der Worte selbst auf den Rhythmus der Verse hingeleitet; er empfindet die Richtigkeit und Güte desselben aus den Vortheilen, welche der Takt ihm herbeiführt. So begreift er die Ruhe, welche aus den gemessenen Versgliedern entspringt und die Ruhe wiederspiegelt, die der befehlende Fürst trotz aller Hast und Strenge behauptet: er wird daher das Ganze durchweg mit Gemessenheit vortragen.

Der Fürst spricht dann weiter, indem er auf den dastehenden Urheber der Beleidigung hinzeigt:

Doch dieser hier,
Wenn meinem Zorn ich folgte, den er wohl verdient,
So sollt' er bluten müssen unter meiner Faust!

Aus dem Verse: „Wenn meinem Zorn u. s. w. hören wir gleichsam ein Ungewitter uns aus der Ferne entgegengrollen: er wird da-

her langsam gesprochen werden müssen. Das Ungewitter schlägt dann, so zu sagen, ein, wenn wir im folgenden Verse zu „bluten“ gelangt sind, auf welchem Worte die ganze Macht des Grolles sich versammelt.

§. 165.

Unter andern gewahren wir auch, dasz durch weise Vertheilung der Ruhepunkte Besonnenheit und kalte Ueberlegung unterstützt wird, die der Redende zeigen will.

So wird die charakteristische Sprache eines Mannes, der Andern Bedingungen vorschreibt, durch Folgendes ausgedrückt sein:

— — — Zuerst verlangt er, dasz ihr euch
Bei dieses fein gesponnenen, doch gefährlichen
Wagstücks Vollendung hütet irgend Leids zu thun
Den Prinzen; — sei's beim Fange, sei's auf eurer Flucht
Mit höchster Sorgfalt ihres Wohls in leiblichem
Betracht gedenkt, — vor jeder Kränkung ihr Gemüth
Bewahrt, — und ihrer Jugend höchst gewissenhaft
Als eines heiligen Gutes wacht, kurz, dasz ihr sie
Vor jeder Unbill sichert. — Doch vergeszt ihr diesz,
So stellt ihr seinem ganzen Zorn euch blosz. — Sodann u. s. w.

In diesen Sätzen finden wir, dasz der warnende Ton vorherrscht, welchen herauszufühlen und wiederzugeben der Rhythmus ganz entsprechend sich entfaltet: die Einzelnheiten der Bedingungen und Anordnungen sind klar geschieden und auseinandergehalten, so dasz die Stimme an den rechten Stellen mit Leichtigkeit Pausen macht. Sie sind aber auch in sich selbst so gegliedert, dasz sowohl die Worte, worauf der Nachdruck ruht, nachdrücklich bezeichnet werden können, als auch die Worte, welche den Sinn der Warnung entscheidend umfassen, gleichsam mit Bedacht den Beschlusz machen, indem sie theils für den folgenden Vers, mit Absicht übergreifend, verspart sind, theils ganz am Ende der Bedingungen stehen (gedenkt, bewahrt, wacht).

§. 166.

Ferner giebt sich durch das jambische Gefüge eine sanfte Stimmung und die tiefste Gemüthsruhe kund: die Harmonie der Rhythmen trägt die Harmonie der Vorstellung.

Eine sorgenvolle Sprecherin sagt:

— — — Dieser Trost benimmt zugleich
Der bangen Furcht den Stachel, die den Gatten mir,
Den jetzt entfernten, immer von Gefahr umringt
Vorstellt. — Der Himmel schütze meinen Gatten auch
Und lenke jeglich Miszgeschick, — wo auch er weilt, —
Zu seinem Heil, — und führe glücklich ihn zurück, —
Recht bald. — Beruhigt bin ich — und der Schlummer naht.

Wie der Himmel sich allmählig aufhellt und die Wölkchen nach und nach verfliegen, bis das Firmament in heiterer Bläue über uns lacht, so reinigt sich, während dieser Betrachtung, die fürchtende Seele der betenden Frau mehr und mehr von den Sorgen, welche die Phantasie heraufbeschworen hatte. Die Stille der Nacht, welche sie umgiebt, kommt ihr zu Hülfe. Endlich bricht die Sonne siegreich durch die Wolken, der Himmel der leidenden Beterin hat sich voll-

ständig aufgeklärt. Diese Stimmung zu zeichnen, trägt der Rhythmus wesentlich bei: der sanfte Jambenfall mit zahlreichen Einschnitten nöthigt zum ruhigen Vortrag ebenso sehr, als die gesammte Stellung der Worte, die gemächlich auf einander folgen, die Sätze ergänzen und nachträglich einen Pinselstrich hinzufügen, ohne Drang der Leidenschaft, langsam und in kleinen Pausen abflieszend. Wir werden daher nirgends auf einzelne Wörter ein stärkeres auszeichnendes Pathos legen dürfen; das Ganze verlangt eine gleichmäszige sanfte Deklamation, welcher es angemessen ist, einige Wörter gleichsam breit und langsam aushallen zu lassen, namentlich „vorstellt", „Heil" und „recht bald". Mit erhöhter Stimme wäre wohl nur ein einziger Satz zu sprechen, nämlich dieser: „der Himmel schütze meinen Gatten auch", um die Zuversicht auszudrücken, mit welcher die Beterin des Wunsches Erfüllung von der Vorsehung erwartet.

§. 167.

Solche klare charakteristische Zeichnungen wären ohne Sorgfältigkeit des Rhythmus unmöglich. Gestatten auch die gewöhnlichen Hinkjamben einen ähnlichen Ausdruck, wird doch niemals die gleiche Vollkommenheit und strenge Genauigkeit durch sie wiedergegeben werden können, wie wir sie hier sowohl in einzelnen Füszen, als in gröszeren Versstücken dargelegt erblicken. Während die Prosa und die von ihr nicht weit entfernten Hinkjamben bei guten Dichtern blos poetische Gedanken hinwerfen und die Schönheit der letztern lediglich im Allgemeinen beachten, verfolgt der kunstreichere Rhythmiker die Gedanken bis in die kleinsten Bruchtheile hinab und bemüht sich Zug für Zug, wie ein Maler Licht und Schatten mit der grösztcn Feinheit ausführt, Wohllaut der einzelnen Sylbe, Empfindung und Bild in den Blättern eines Gedankens zu verklären, auszuschmücken und abzuschatten, um das Ganze zur vollsten Wirkung zu bringen. Die Harmonie der Worte verstärkt namentlich den Strom der Empfindung überall und befördert die Rührung durch die Macht der Musik, welche von Stellung und Tonfall erzeugt wird.

Nur noch ein Beispiel aus Sophokles sei dafür vergönnt:

— — Wir eilten samt den Töchtern seufzend weg
Und unter Thränenströmen. — —

Wie ergreifend klingen hier die Worte: „und unter Thränenströmen" vermöge ihrer Stellung nach! Es rührt uns eine gewisse Feierlichkeit, mit welcher sie, durch den Rhythmus getragen, erschallen. Freilich ist es nöthig, dasz der Schauspieler oder Sprecher solche Versstücke und Versfüsze gehörig ausschallen läszt, damit der Gedanke, durch volle Behauptung seines Platzes, zum richtigen Ausdrucke gelange.

§. 168.

Man nenne also solche künstlerische Dinge nicht blosze Aeuszerlichkeiten, nicht blos metrische, langweilige, überflüssige

Spitzfindigkeiten und Spielereien: sie greifen tief in das Wesen und die Natur der Gedanken ein, regelnd und malend auf tausendfältige Weise.

Der Beobachter dieser Kunst wird die bekannten Worte bestätigt finden, welche der Dichter an das deutsche Publikum vor dreiszig Jahren gerichtet hat:

O verstündet ihr, mit bloszen Redensarten überhäuft,
Geistigern Genusz zu schlürfen, der aus ew'gen Rhythmen träuft!

Die Gedanken treten bei der richtigen Zeichnung durch vollendete Versmasze plastisch vor uns, von der Wurzel bis zum Stamme und bis auf die entferntesten Zweige durchdrungen von dem Safte der poetischen Empfindung. Sie sind gegossen wie ein blanker Spiegel, welcher kein Stäubchen duldet und die zartesten Lineamente für den, der hineinblickt, zurückwirft. Daher bleiben sie, wenn ein wahrer Dichter sie richtig ausgeprägt hat, fest, unwandelbar und unvergänglich, gleich den Buchstaben, die auf eine eherne Tafel eingegraben worden.

III. Der trochäische und der jambische Tetrameter (Viermesser).

§. 169.

Die rhythmische Melodie des Alexandriners ist für das deutsche Ohr zu eintönig und lahm, als dasz wir diesen, ebenfalls auf doppelter Dreigliederung beruhenden Vers in unsere Untersuchung hier aufnehmen sollten. Er ist glücklicherweise seit länger als einem halben Jahrhunderte aus der deutschen Poesie verschwunden, und Friedrich Rückert hat vergeblich ihn zu retten und zu erneuern gesucht, indem er geistvollen Inhalt in seine todte Form kleidete. Man wird dieses Beispiel schwerlich nachahmen; sind wir doch reich genug an besseren Formen. Er bietet eine gar zu geringe Fähigkeit für rhythmische Malerei, vorzüglich wenn er so nachlässig, wie gewöhnlich geschehen ist, im Masze seiner Füsze behandelt wird, welche man fast nur nach bloszer Sylbenzählung zusammenzuschachteln pflegt, wie die Hinkjambenreihe. Auch die letztere wird ohne Zweifel bald hinsterben und zur Leiche des Alexandriners sich gesellen; wenigstens von guten Dichtern steht zu erwarten, dasz sie statt der fünf- und fünfeinhalbfüszigen Jambenzeilen den im vorigen Abschnitte beschriebenen doppelten Dreimesser in Anwendung bringen.

Wir gehen daher zum trochäischen Tetrameter über, einem der Verse, dessen Vollendung an die der beiden bereits abgehandelten Sechsmesser sich würdig anreiht. Schon oben wurde bemerkt, dasz die Bildung der trochäischen Zeile der jambischen Messung vorausgeht oder mit dieser zusammentrifft; die äuszere Metrik führt das Grundmasz beider auf Doppelfüsze

zurück, deren Bild und Gegenbild als Satz und Gegensatz sich wiederholt. Wir konnten schon von der Zusammensetzung des jambischen Sechsmessers sagen, dasz sie entstehe, indem man zwischen zwei Doppelfüsze, z. B. „der schwungbegabte Rhythmengeist", einen dritten Doppelfusz, z. B. „kunstgemäsze", wie Thiersch sich ausdrückt, zur Verbindung und Vermittelung einschiebt; wonach das ganze Gebilde lauten würde: „der schwungbegabte kunstgemäsze Rhythmengeist". Auf gleiche Weise dürften wir mit Thiersch annehmen, dasz der trochäische Viermesser (Tetrameter) so hergestellt werde, dasz wir zwei Doppelfüsze zu dem Ganzen eines Zweimessers vereinigen, welchem ein Doppelfusz vorausgeschickt wird und ein Doppelfusz als Schlusz nachfolgt, damit auf diesem Wege ein „reichgegliederter" Vers oder eine umfangreiche Zeile entstehe, welche viel in sich fasse. Indesz scheint diese Lösung des Baues nicht gerade nothwendig. Wie wir schon den jambischen Sechsmesser dadurch zu Stande brachten, dasz wir einfach die Dreigliederung verdoppelten und ihren Zusammenhang durch das Band der Hauptcäsur bewerkstelligten, so werden wir auch zur Bildung des trochäischen Viermessers auf dem natürlichsten Wege gelangen, indem wir den einzelnen Doppelfusz als Gegenbild sich wiederholen lassen, einen Zweimesser bauend, der sich dann wiederum als Gegenbild wiederholt.

Nehmen wir also zwei trochäische Füsze und verdoppeln sie, z. B.:

Richte nicht zu ‖ streng die Lieder,

so haben wir einen trochäischen Zweimesser gewonnen. Knüpfen wir daran sein vollständiges Gegenbild, welches mithin ebenfalls aus zwei verdoppelten oder aus vier einfachen trochäischen Füszen besteht, z. B.:

die ich nicht an ‖ dich gerichtet,

so steht der trochäische Viermesser fertig da, folgende Reihe bildend:

Richte nicht zu streng die Lieder, die ich nicht an dich gerichtet.

§. 170.

Die beiden Zweimesser aber sind durch keine Cäsur mit einander verbunden, wie der Hexameter und der Trimeter; im Gegentheil bleiben beide Bestandtheile des Versgebäudes getrennt, indem der Haupteinschnitt desselben so gemacht wird, dasz die beiden Zweimesser auseinander fallen müssen, wie der Alexandriner, zwei gleich grosze Stücke bildend. Diese Trennung steigert noch eine hinzutretende Pause, ähnlich jener, die wir späterhin bei dem Pentameter antreffen werden. Durch Beides aber, die Cäsur und die Pause, empfängt der trochäische Tetrameter seine feste und eigenthümliche Melodie.

Vermittelst der Annahme, dasz die Zusammensetzung der Reihe aus zwei solchen Zweimessern stattfindet, erklärt sich auch am leich-

testen diese Cäsur und diese Pause: die Verbindung wurde nicht enger gemacht, Gegenbild schlosz sich selbstständig an Gegenbild. Die beiden Theile aber durften auch nicht enger mit einander verbunden werden, weil das Ganze für das Gehör zu umfangreich sein würde, als dasz man es unbeschadet des Wohlklangs ohne Ruhepunkt hintereinander aussprechen könnte. Denn die acht Trochäen würden eine durch ihre Flüchtigkeit wirre Musik liefern. Das in die Mitte gesetzte Halt verschafft dem Masze seinen maszvollen Klang. Also lautet der Vers:

Richte nicht zu streng die Lieder, ‖ die ich nicht an dich gerichtet,

oder:

Wiederkehrt in meine Seele ‖ jener lichte Himmelsfunken.

§. 171.

Warum begnügte man sich jedoch mit keiner doppelten Dreigliederung der Trochäen, so dasz wir einen trochäischen Sechsmesser zum Hexameter und Trimeter als dritten im Bunde hinzuzufügen hätten? Theils um der Vollkommenheit, theils um der Eigenthümlichkeit dieses Versmaszes selbst willen.

Dasz man trochäische Sechsmesser bilden kann, versteht sich von selbst; den Tetrameter aber bildete man für den häufigeren Gebrauch, und dieser verlangte ihn so, nicht anders. Denn erstlich würde eine so kurze Zeile von sechs Füszen, bei häufiger Wiederkehr in längeren Gedichten oder poetischen Vorträgen, zu geringe Abwechselung geboten und das Ohr ermüdet haben, vollends wenn man sie getheilt hätte durch Cäsur und Pause; obendrein lieszen sich die Doppellängen, statt der Trochäen, nicht so gut und ohne Störung auf bestimmten festen Stellen anbringen: sie würden geradezu diesem kurzen trochäischen Rhythmus widerstrebt und seinem Strom häufig eine unangenehme Beschränkung auferlegt haben. Zweitens liegt am Tage, dasz ein derartiger Sechsmesser mit dem jambischen zu grosze Aehnlichkeit besessen haben und mit diesem fast ganz zusammengefallen sein würde, vorzüglich wenn man Cäsur und Pause wegliesz und die Doppellängen, wie bei der jambischen Zeile, an den festgesetzten Stellen aufnahm. Die Kunst erfand daher lieber einen neuen Vers, indem sie zur Verlängerung griff und durch Erweiterung der Glieder ein eigenthümlich gestaltetes Gebäude zu Stande brachte, das selbstständig neben jenen Sechsmessern sich behauptet.

§. 172.

Der trochäische Tetrameter zeigt sich in seiner Gangweise dem Hexameter näher verwandt als dem jambischen Sechsmesser: er steigt wie jener in seiner ersten Hälfte empor und rollt in der zweiten auf der errungenen Höhe gleichmäszig fort, am Ende mehr zum Sinken als zu neuem Emporschwunge geneigt.

Wir dürfen nur, um diesz inne zu werden, den Rhythmus in folgenden zwei Reihen genauer abhören:

Fasset Muth! Der Herr der Welten ‖
wacht mit seinem ewigklaren
Liebevollen Vaterauge ‖
gütig wie vor tausend Jahren,

wo die Tonwelle mit dem vierten Trochäus der ersten Hälfte, vor dem Eintritt der Pause, in beiden Versen ihren Höhepunkt erreicht hat (mit „Welten“ und „Auge“): die Seele fühlt sich hoch in die Lüfte emporgetragen und nach einer Zinne gelangt, wo sie gleichsam freien Ueberblick hat. Mit den beiden ersten Füszen der zweiten Hälften schreiten wir von dieser Zinne weiter fort, ohne jedoch höher zu steigen, in gerader Richtung; gegen das Ende der ganzen Reihen treten einige Schwingungen ein, durch welche und mit welchen der Flug sich setzt.

§. 173.

Der jambische Trimeter wird von unserem Tetrameter nicht blos an äuszerem Umfang, sondern auch an Lebendigkeit der Bewegung übertroffen; der trochäische Viermesser schwingt sich rascher vorwärts, wie mit leichttragenden Flügeln versehen, und während jener gemessen über den Boden hinschreitet, scheint dieser den Boden nicht zu berühren, sondern mit seinem ersten Trochäus schon emporsteigend eine freie Luftbahn dahinzuschweben, welche wenigstens eine mäszige Höhe hat. Kurz, der trochäische Vers tönt feierlicher als der jambische: er steht etwa um den vierten Theil einer Oktave höher und neigt sich mehr zum lyrischen Schwung.

Den Grund dieser flüchtigeren Bewegung haben wir schon oben (§. 45) angeführt. Die Griechen gaben dem Fusze, welcher in unserem Verse auftritt, den charakteristischen Namen Trochäus, d. h. Läufer; aus solchen Läufern demnach zusammengesetzt, gleicht der Tetrameter einem schnell hintanzenden Rosse, dessen Füsze sich regelmäszig, aber mit groszer Leichtigkeit heben und senken, so dasz man kaum gewahrt, ob sie das Erdreich wirklich mit dem Hufe streifen. Einerseits wird daher sein Rhythmus in den eigentlich lyrischen Formen häufiger angewendet als die jambische, auf einem alltäglicheren Tone beruhende gewöhnlichere Melodie. Andrerseits ist aber auch das Feld des trochäischen Viermessers für die nicht lyrische Darstellung beschränkter; man wird ihn weder so allgemein wie jene beiden Sechsmesser zur Ausprägung der verschiedenartigsten Stoffe verwenden, noch ihm für das Drama so vielen Raum vergönnen als dem Jambentakte, dessen Ausdruck dem gewöhnlichen Gesprächstone näher steht.

§. 174.

Der trochäische Tetrameter wird aber allemal dann im Schauspiele am rechten Platze sein, wenn Stimmungen gezeichnet werden sollen, die über die Leidenschaftslosigkeit des gewöhnlichen Dialoges hinausgehen.

Er wird nämlich durch seine Bewegtheit den Ausdruck der Leidenschaft steigern, wenn die Sprechenden gereizt sind, mehr und mehr sich entflammen, sich begeistern und toben. In diesem Falle verläszt man mit Vortheil den ruhigen Schritt der Jamben, um die stärkere Erregung der handelnden Personen mit Hülfe der rascheren Trochäen besser zu versinnlichen. An der Vergleichung beider

Masze haben wir ein treffliches Beispiel, wenn wir uns über den Einflusz der äuszeren Form belehren wollen.

§. 175.

Der Wechsel der Klänge, den unser Viermesser bietet, steht dem Wechsel der sechsfüszigen Jambenzeile, wie schon angedeutet worden, in keinem Stücke nach, weder im Reichthum der Cäsuren noch im Tausch der Füsze. Die letztern bestehen aus Trochäen, Spondeen und Daktylen; selbst drei Kürzen werden, wo sie statt des Trochäus mit Leichtigkeit auftreten, nicht unwillkommen sein.

Spondeen sind am Ende jedes Doppelfuszes erlaubt, nach einem Gesetz, das die äuszere Metrik erläutert und welches wir schon auf den jambischen Trimeter sich erstrecken sahen: also statt der Trochäen auf der zweiten, vierten, sechsten und achten Stelle der Reihe. Die übrigen Glieder sind den Doppellängen nach unwandelbarem Gesetze (dessen Vernachlässigung den Grundrhythmus stören würde) verschlossen: also finden wir auf diesen vier Stellen, der ersten, dritten, fünften und siebenten, entweder reine Trochäen angebracht, oder wir dürfen uns der Daktylen und Dreikürzen statt der ursprünglichen Trochäen bedienen, ausgenommen die letzte (siebente) Stelle, welche aus dem nämlichen Grunde, den wir schon bei dem Trimeter angegeben haben, den reinen oder ursprünglichen Rhythmus behaupten musz. Die Daktylen aber treten auch auf jenen Füszen ein, von welchen wir gesagt haben, dasz sie statt des Trochäus die Doppellänge aufnehmen dürfen; natürlich nicht auf dem achten, mit welchem der Vers schlieszt, wo der Daktylus kein passendes Merkmal eines Schlusses abgeben würde. Die Daktylen sind an den übrigen Stellen willkommen; sie werden hier, um den Wechsel des Maszes zu bereichern, gerade so viel gelten, als die Anapästen bei dem jambischen Sechsmesser. Doch versteht es sich von selbst, dasz man wie dort von den Anapästen, so hier von den Daktylen einen sparsamen und möglichst angemessenen Gebrauch zu machen habe, um nicht dem trochäischen Grundrhythmus ein allzuflüchtiges daktylisches Gepräge aufzudrücken und das ursprüngliche Wesen des Maszes aufzulösen.

Aus dieser Uebersicht erhellt der reiche Wechsel unsers Verses. Uebrigens verläszt der Deutsche aus den nämlichen Gründen, die wir bei dem jambischen Trimeter erwogen haben, auch bei diesem Versmasze das strenge Gesetz der Griechen, welches den Daktylus im trochäischen Tetrameter als eine höchst seltene Ausnahme gestattet hat: die Griechen bedurften solchen Tausches nicht zur Bereicherung des Wechsels.

§. 176.

Die Zweckmäszigkeit dieses Viermessers für unser Idiom eines Breiteren zu erweisen, ist nicht vonnöthen. Die deutsche Sprache erscheint für den trochäischen Rhythmus wie geschaffen wegen der groszen Menge trochäischer Wortformen, welche sie besitzt und wegen welcher man annimmt, sie habe einen vorzugsweis trochäischen Charakter. Dasz sich Cäsuren und Sinn-

einschnitte ebenso gefällig, angenehm und leicht anbringen lassen, als bei dem Trimeter, und unser Vers daher für den Vortrag gleich gute Ruhepunkte darbietet, ist ohne weiteren Nachweis einleuchtend.

In neuester Zeit ist dieser Tetrameter, dessen schon der schlesische J. Chr. Günther zu den innigsten Seelenergüssen sich bediente, sehr allgemein geworden; Schiller und Göthe kannten ihn kaum, W. Müller aber und Graf Platen haben ihn wieder eingeführt und glücklich ausgearbeitet. Auf welche Weise und mit welcher Wirkung, werden die folgenden Sätze zeigen.

§. 177.

Man behält entweder seine Form unverletzt bei, wie sie oben dargelegt worden ist, oder schneidet die letzte Sylbe des vierten Doppelfuszes nach dem Vorgange der Griechen ab, welchen die volle Form der acht Trochäen nicht zusagte.

Denn da sie nicht reimten, fanden sie es besser, wie bei andern Verszeilen, durch Verkürzung des letzten Fuszes einen merkbaren und entschiedenen Schlusz zu machen:

Schafft die Freiheit ihnen Stärke, wenn ein Feind das Land bedroht.

Und in der That scheint es auch im Deutschen zweckmäszig, die unverkürzte Form nur dann zu gebrauchen, wenn der weibliche Reim diese Gestalt verlangt und hervorbringt; denn der Reim verhindert das Miszfällige, das aus einem weniger in das Ohr fallenden Schlusse entspringen würde. Bei der verkürzten Form dagegen ist es gleichgültig, ob sie gereimt oder ungereimt auftritt. Sie lautet ohne Reim nicht minder melodisch:

Schütze ferner uns und Alle, die vor diesem Banner knie'n,
Lasz den Leu'n Venedig schirmen, bis der Ozean es deckt,

als mit dem Reimklange:

Krank in einem Schiffe sasz ich, durch den Schwung der Welle krank,
Die sich bald erhob zu Bergen, bald in tiefe Thäler sank.

Uebrigens versteht es sich von selbst, dasz die verkürzte und unverkürzte Form nicht unter einander geworfen werden darf, sondern dasz jede für sich anzuwenden ist; diesz gebietet die Gleichmäszigkeit der Melodie, die stark beeinträchtigt sein würde, wenn man nach Belieben von einer Form zur andern überspringen wollte, wie es bei unsern taktarmen und gebrechlichen Hinkjamben geschieht.

§. 178.

Die Hauptzüge der Malerei, welche unser Vers entfaltet, sind zwar nicht ganz die nämlichen, die wir am jambischen Sechsmesser beobachtet haben, aber in beiden Versarten sind sie sich dermaszen ähnlich, dasz sie, aus derselben Wurzel stammend, die verwandtesten Zweige hervortreiben. Wir dürfen uns daher auf eine sehr kurze Darlegung beschränken. Die reinen Trochäen des Viermessers werden das Leichte, Schnelle, Heitere und Flüchtige zeichnen, wie die reinen Jamben bei jenem Verse; die Doppellängen dagegen das nämliche Gewicht

in die Wagschale der Melodie werfen, wie dort, um durch Fesselung und Erschwerung des rhythmischen Schrittes das Ernste, Grosze, Traurige, Langsame und Erhabene so wirksam als möglich darzustellen.

Denn obwohl die letztgenannten Stimmungen und Empfindungen auch im reingehaltenen trochäischen und jambischen Gang sich aussprechen, sobald der entsprechende Gedanke in entsprechende Worte gekleidet ist, so steigert sich doch der Ausdruck dieser Dinge (wie schon früher bemerkt worden) durch die Verstärkung des Tonfalls wesentlich; er wird fühlbarer und durchsichtiger. Er macht sich geltend, wie bei der Melodie eines Musikstückes, wo die Töne der Trompete oder Paszgeige zum Schall der helleren und feineren Instrumente in einzelnen Zwischenräumen sich hinzugesellen.

§. 179.

Es treffen also in beiden Stücken der trochäische Tetrameter und der jambische Trimeter zusammen; doch ist es natürlich, dasz der erstere in sofern eigenthümlich von dem letzteren absticht, als er in beiden Fällen den feurigeren Charakter, der ihn über die jambische Reihe erhebt, durchschimmern läszt. Er wird sonach das Leichte leichter malen, als der Trimeter, das Schwere schwerer, das Erhabene erhabener und so durchweg den Grundzug gröszerer Erregtheit (§. 174) beurkunden.

Sanften, aber ungemein raschen Schrittes bewegt sich folgender Tetrameter in reinen Trochäen:

Hochgeschürzter Perserinnen tiefverehrte Königin.

In der Antwort der Königin darauf spricht sich leidenschaftliche Erregung, für welche also der leichte Schwung am geeignetsten sein muszte bezeichnend aus:

Ebendiesz befürchtend eilt' ich aus dem goldgewölbten Haus
Und dem Zimmer, das ich schlummernd theilte mit Dareios einst.

Weiterhin giebt sich Ernst und Ehrfurcht der Bürger gegen ihre Herrscherin kund:

Glaube fest, des Landes Herrin, uns genügt in Wort und Werk
A l l e z e i t dein erster W i n k schon, wenn die K r a f t uns n i c h t entsteht.

Die Doppellängen des zweiten Verses an allen drei Stellen, wo sie erlaubt waren, erhöhen offenbar den würdevollen Ausdruck der Gesinnungen, welche diese Männer kundgeben wollen. Die Fürstin musz inne werden, dasz dieselben nicht leichtfertige schöne Worte hinwerfen, sondern dasz es ihnen wirklich so um das Herz ist, wie sie versichern. Daher sind die schweren Laute, welche den Vortrag zur Gesetztheit nöthigen, ganz am Ort.

§. 180.

Treten zu den Doppellängen noch Daktylen hinzu, so vermögen die letztern das Gewicht der langen Sylben ebensowenig zu schmälern, als bei dem jambischen Versgange.

In folgendem Beispiele macht „seliger" zwischen zwei Spondeen den Gang um nichts flüchtiger:

Baktriens auch unseliger Stamm sank, keine greisenhafte Wehr.

Auch nicht in folgendem reiszt „schaftige" den vorausgegangenen Spondeus „wegs hoch" aus seinem Gewicht:

Keineswegs, hochschaftige Lanzen und der Schilde Schutzgewand.

Im Gegentheil macht sich die Wucht der Längen durch solchen Schwung für das Ohr nur um so bemerklicher; die trochäische Woge gewinnt an Stromkraft und Gewalt.

§. 181.

Die Daktylen beleben ferner den raschen Lauf der reinen trochäischen Zeilen, sowohl im ernsten als im komischen Style. Denn im Lustspiel verstärken sie den Ton des Heiteren und Lächerlichen, im Tragischen heben sie die Gewalt der Leidenschaft durch Vermehrung des Schwunges, der die Gedanken erhabener vorüberführt, so dasz die Töne mit einer gewissen Unwiderstehlichkeit abrollen.

So gaukeln die Reihen im Lustspiel scherzhaft an uns vorbei:

Welch ein sangprophetischer seltner Bergesvogel ist doch das? —
Stieszen frech hinaus die Göttin und ergriffen den Krieg am Schopf. —
Sie gewannen der Lakedämonier höchste Lenker mittelst Gold.

Wie erhaben dagegen rauschen die mit Daktylen beschwingten Zeilen des Trauerspiels:

Also legt' er selbst des Bosporos mächtigen Fluthen Fesseln an? —
Der des Sunds zerriszuen Wogen erzgehemmter Ketten Last
Ueberwarf und mächtigen Heerweg bahnte für das mächt'ge Volk.

§. 182.

Durch Aufbietung dieser Hülfsmittel gelangen wir denn auch zur lebhafteren Färbung besonderer Empfindungen und zur Zeichnung von eigenthümlichen Bildern aller Art.

Nur ein einziges Beispiel, das nämliche, dessen wir schon §. 37 gedacht haben, sei vergönnt zu betrachten:

Muthentflammt und kampfgerüstet ziehn wir nach dem festen Land,
Treten in die leichten Barken, die der geflügelte Löwe schmückt.

Im zweiten Verse sehen wir den trochäischen hüpfenden Tanzschritt durch zwei hintereinander folgende Daktylen gesteigert, deren Lebendigkeit der Phantasie in dem Grade zu Hülfe kommt, dasz sie, auszer der Begeisterung, mit welcher der Heerzug vor sich geht, das venetianische Banner auf das lebhafteste sich vorstellen kann. Obgleich nämlich durchaus nichts von dem günstigen Winde gesagt ist, welcher vielleicht die besegelte Barke zum erwünschten Strande treibt, leuchtet doch aus dem Rhythmus, der in den übrigen Gliedern die erwachte Streitlust der Krieger malt, deutlich so viel hervor, dasz es scheint, als flattere das Herrschaftszeichen im frischen Hauche der Lüfte, drehe sich, werde zusammengerollt und rolle sich wieder lustig auf. Diese Zeichnung setzt der Vorstellung, welche der Dichter von der fröhlichen Heerfahrt erwecken will, die Krone auf; sie fügt hinzu, wie stark die Hoffnung auf den Sieg ist, die in den

kampflustigen Herzen thront und das nachschauende Volk beseelt. Und dabei ist diese Malerei vollkommen ungesucht, natürlich und geistvoll, da sie durch den leichten Tanz der Worte unwillkürlich erweckt wird, leicht verständlich ist und doch so viel umfaszt, dasz ein groszer Wortschwall erforderlich sein würde, um das Nämliche ohne Beihülfe dieses Rhythmus auszudrücken.

Was hier durch die Daktylen erreicht worden ist, pflegen die Griechen meist durch Auflösung der Trochäen in kurze Sylben, welche der Deutsche nicht wohl nachzubilden vermag, auf ähnliche Weise zu erzielen. Künftige Dichter werden dergleichen Schönheiten, deren dieser Vers so fähig ist, reichlich auszubreiten nicht verabsäumen.

§. 183.

Es scheint hier der passendste Ort, auch den jambischen Viermesser (Tetrameter) anzureihen, welcher nach dem Vorbild des trochäischen geformt worden zu sein scheint, nachdem der jambische Sechsmesser vorausgegangen war. Er besteht aus vier Doppeljamben oder aus zwei jambischen Zweimessern mit Cäsur und Pause in der Mitte, so dasz er, gleich dem trochäischen Tetrameter, in zwei gleiche Hälften zerfällt. Daher sein Gang, abgesehen von der Verwandtschaft des Grundmaszes, lebhaft an den letztern erinnert.

Es scheint nämlich beide Versarten nur der einzige Tonvorschlag, welcher dem jambischen Tetrameter vorausgeht, von einander zu scheiden:

Da wuchsen ächte Männer auf ‖ und Frauen, grosz wie Sappho war,
Holdselig wie Aspasia, ‖ wie Diotima wunderbar.

Doch die veränderte Stellung der Cäsur und Pause tritt hinzu, um ihm einen anderen Charakter aufzudrücken.

§. 184.

Von dem Trimeter entfernt sich der Tetrameter durch Umfang und Tonfall, so dasz er in der Mitte zwischen jenem und dem trochäischen Tetrameter zu stehen scheint. Seine Zusammensetzung und Gliederung beruht auf den nämlichen Regeln, nach welchen die sechsfüszigen Jamben gebaut werden; auch steht er diesen an Mannichfaltigkeit der Füsze und Cäsuren gleich. Doch wegen der Stetigkeit seiner Hauptcäsur und Pause nimmt er eine gewisse Einförmigkeit an, dasz er mehr zum lyrischen Klange sich hinneigt, obgleich sein Strom um ein Viertheil länger ist als das Bett des Trimeters. Denn diese Mehrheit der Füsze wirkt nicht so bedeutend, dasz durch sie die Macht aufgewogen würde, welche die auf dem Mittelpunkte des Ganzen ruhende Melodie hat.

Man wird daher dem jambischen Tetrameter ein schmaleres Feld für die Darstellung anweisen, als dem Trimeter offen steht. Denn lange Gedichte würden zwar nicht so monoton ausfallen, wie die aus Alexandrinern geformten, aber das Ohr zuletzt doch ermüden.

§. 185.

Obgleich er also an den lyrischen Charakter streift, bestätigt doch auch dieser Vers, dasz die Trochäen erregter hinschreiten als die Jamben. Denn wie anmuthig, würdig und leicht auch diese vier Doppelfüsze sich bewegen, fühlt man demungeachtet bald, dasz der gesammte Schritt hinter dem schnellen Fluge des obengeschilderten trochäischen Viermessers um Etwas zurückbleibt.

Fallen demgemäsz beide Tetrameter dem Bereiche des Lyrischen zu, so läuft der trochäische doch dem jambischen den Rang ab; er ist in so fern lyrischer als er durchweg rascher und feierlicher hintanzt, während im Allgemeinen der jambische Tetrameter jede Vorstellung ruhiger, man möchte sagen ernster hält. Jener hüpft, dieser wandelt.

§. 186.

Schneidet man von dem jambischen Viermesser den letzten Halbfusz ab, so gewinnt er einen Charakter, welcher ihn für den Ausdruck des Komischen vorzüglich befähigt.

Sein Tonfall breitet sich alsdann gegen den Schlusz gleichsam langwogig aus, so dasz nicht nur die Melodie eigenthümlich abgebrochen stille zu stehen scheint, sondern auch die beiden letzten Sylben wie vorzugsweise gekennzeichnet klingen. So im Folgenden die Wörter „Mahlzeit“ und „Mäuler“:

Macht euerm Wirth denn Ehre nun, ihr Gäste, bei der Mahlzeit,
Fegt, decket alle Speisen ab, und sperret nicht die Mäuler!

Auch mit dem Reim werden sie diesen Tonfall nicht verläugnen:

Wie kommt es, liebes Publikum, dasz du die gröszten Meister
So oft verkennst und stets verbannst die sonst berühmten Geister?

Es leuchtet übrigens ein, dasz aus diesem Jambengefüge noch verschiedene andere Masze gebildet werden können, indem z. B. der zweite Doppelmesser um einen ganzen Fusz gekürzt wird:

O dreiszigjähriger Friedenstag, wie hast du schlecht gesät!

IV. Der anapästische Zweimesser und Viermesser (Dimeter und Tetrameter).

§. 187.

Ungefähr eine halbe Oktave höher und dem lyrischen Tone näher, als der jambische Sechsmesser, treten die anapästischen Rhythmen auf und übertreffen folglich an feuriger Bewegung auch den Hexameter sowie den trochäischen Viermesser, die wiederum ihrerseits, wie gezeigt worden ist, lebendiger klingen als die aus Jamben gegliederten Masze.

Wir können daher die Rangordnung treffen, dasz die spondeisch-daktylischen und die trochäischen Verszeilen die Mitte, der jambische Takt den Anfang und das anapästische Gefüge den Schluszstein

für diese Gattung der einfachen Versreihen bilden. Wie in der Kunst nirgends gewaltsame Sprünge geschehen, so vermeidet sie auch die Kunst der Sprache, worin wir die Griechen als die herrlichsten Vorbilder mit Recht bewundern. Sie rückten im Laufe der Jahrhunderte von Schritt zu Schritt weiter, so lange ihre Litteratur mit ihrer Freiheit blühte.

§. 188.

Der Erfindungskraft und dem feinen Ohre der Griechen verdanken wir diese Steigerung des Rhythmus, welche uns gleichsam zu sehen gestattet, wie die gemessenen Töne der Sprache zur lyrischen Krone allmählig emporwachsen, die sich zu rhythmischen Blumenstöcken oder zu Strophen verdichtet hat. Wenn wir im Allgemeinen annehmen dürfen, dasz die Lyrik über den jambischen Trimeter, der seinerseits von der Prosa um eine volle Oktave absteht, abermals etwa eine volle Oktave sich hinausschwingt, so sind es die anapästischen Verse, welche den Uebergang von der gewöhnlichen rhythmischen Darstellung zur ausschlieszlich und eigentlich gesangartigen Messung bilden.

Ein weiteres Bindeglied war nicht mehr nöthig, da sich schon, wie wir sehen werden, die anapästischen Zweimesser nicht mehr in einfachen Reihen gleichmäszig hintereinander wiederholen, sondern zusammentreten und sich zu Systemen gestalten, die entweder frei auf einander folgen oder so geschichtet sind, dasz sie abgeschlossene Strophengebäude von gleichmäszigem Umfange ausmachen. Schwerlich aber ist die Lyrik zu hoch gestellt, wenn wir von ihr sagen, dasz sie über den Ton der Prosa sich um zwei volle Oktaven erhebt.

§. 189.

Der anapästische Zweimesser (Dimeter) besteht aus vier Anapästen: zwei Anapästen nämlich werden zu einem Doppelfusze vereinigt, der sich sodann als Gegenbild wiederholt. In der Mitte verlangt er Cäsur und Pause, wie der trochäische und jambische Viermesser, und zwar aus dem nämlichen Grunde, dasz die Melodie nicht gleichsam ruhelos töne, sondern den bestmöglichen Charakter gewinne.

Nehmen wir also den Doppelfusz:

Heil, König und Herr,

so entspricht ihm als Gegensatz:

der Troja bezwang,

dasz mithin der ganze Zweimesser lautet:

Heil, König und Herr, ‖ der Troja bezwang.

Die Melodie dieses Verses, der durch Cäsur und Pause geregelt ist, tritt uns in zwei Hauptwogen entgegen, die trotz allem Wechsel der einzelnen Glieder, wovon weiter unten die Rede ist, einander gleich bleiben, für das Ohr daher ebenso charakteristisch tönend als leichtfaszlich in ihrem Tone sind.

§. 190.

Nach einem oder mehreren solchen Zweimessern tritt zunächst ein Einmesser auf, aus einem einfachen Doppelfusze bestehend, der eine besondere Reihe für sich bildet, also sein Gegenbild fallen läszt.

Wir können entweder auf den obenangeführten Dimeter:

Heil, König und Herr, der Troja bezwang,

fortfahren mit dem Einmesser:

O des Atreus Sohn,

oder wir schicken zwei Dimeter voraus:

Wie begrüsz' ich dich heut? Wie verehr' ich dich recht,
Nicht über das Masz, noch neben das Ziel,

und lassen jetzt erst einen Einmesser folgen:

Dich erhebend im Preis.

Endlich dürfen auch drei oder mehrere Zweimesser vorausgehen, ehe ein solcher Einmesser gesetzt wird.

§. 191.

Auf den Einmesser können alsdann neue Zweimesser folgen, die anapästischen Tonwogen im vorigen Doppelstosze weiter fortführend. Allein diese Melodie würde nicht ausreichen, um das mit so lebendigen Klängen erfüllte Ohr zu einem befriedigenden Abschlusze zu leiten, damit der Einförmigkeit eines rastlos fortrollenden Klangstromes ausgebeugt werde. Denn der Einmesser tritt zwar ein gewisses Halt gebietend dazwischen, aber gewährt trotz seiner Schroffheit keinen rechten, allgemeinen und sanften Schlusz; es ist immer, als ob wir es mit einem endlos fortlaufenden Verse zu thun hätten, während wir doch einmal ausruhen möchten, um Athem zu schöpfen.

Das an Rhythmus gewöhnte Ohr verlangt nach einem andern Ruhepunkte als dem rein anapästischen Schlusze der Zeilen; es sehnt sich nach einem Versendpunkte, der die Tonreihe so bestimmt abgränzt, wie wir den Hexameter, den Trimeter und andere Masze abgeschnitten und zum Stillstande gebracht sehen.

§. 192.

Auf welcher Stelle liesze sich nun ein besseres, für das Ohr entscheidendes Merkmal, eine so zu sagen wirkliche Gränze des Verses anbringen? Am Ende jedes einzelnen Zweimessers nirgends. Denn der Zweimesser ist dafür zu kurz, steht deszhalb unwandelbar vor uns und gestattet weder die Wegnahme noch die Hinzufügung einer Sylbe, damit dadurch ein entschiedener Schlusz für das Ohr bewerkstelligt werde. Es blieb demnach nichts anderes übrig als der Ausweg, mehr als einen Zweimesser von vollständigen Anapästen vorüberbrausen zu lassen

und erst an der letzten Zweimesserreihe einen festen und merkbaren Schlusz zu setzen, was dadurch geschah, dasz man die letzte Sylbe des letzten Zweimessers abschnitt und dadurch der Tonwoge auf die nämliche Weise, wie bei dem Hexameter, eine unzweifelhafte Gränze steckte.

Anstatt den letzten Zweimesser vollständig austönen zu lassen:

Bannsprechenden Steins er verurtheilt ward,

tilgte man den Klang der letzten Sylbe (ward) und beschnitt den Vers:

Bannsprechenden Steins er verurtheilt.

Dabei geschah es aus dem gewöhnlichen Grunde, dasz die Sylbe, welche jetzt die letzte geworden war, wegen ihrer Gleichgültigkeit für das Ohr zur Zweizeitigkeit herabfiel, lang oder kurz sein konnte. Daher durfte man, um bei diesem Beispiele stehen zu bleiben, statt verurtheilt die verkürzte Endung setzen:

Bannsprechenden Steins er verurtelt,

oder auch die lange „verurtheilt" beibehalten.

§. 193.

Dieser beschnittene Schluszzweimesser indessen hat die doppelte Eigenheit, dasz er erstens seine auf die Mitte fallende Cäsur samt der Pause aufgiebt, und dasz er zweitens seinen dritten Anapäst gewöhnlich als reinen Anapäst bewahrt.

Denn indem er Cäsur und Pause fallen liesz, gewann er einen ununterbrochen abrauschenden Tonfall, wie er eben für den zum Ende eilenden Schluszvers paszte:

Die unendliche jauch ‖ zende Woge.

Die Cäsur indesz ist keineswegs aus seiner Mitte verbannt, im Gegentheil darf sie jederzeit eintreten, aber nur ohne die Pause. Also weiblich:

Schlägt wirkliche Wunden ‖ dem Herzen,

oder männlich:

Miszgünstig verweilt ‖ in den Mauern.

Den zweiten Punkt anlangend, bewahrt diese Schluszreihe gerne auf der dritten oder auf der vorletzten Stelle einen reinen Anapästen aus dem Grunde, damit der Vers gefällig, leicht und ohne Stockung auslaufe, gleich dem Hexameter, welcher meist auf dem vorletzten Fusze einen Daktylus begehrt. Doch wird der spondeische Anapäst nicht abzuweisen sein, sobald durch seinen Eintritt der Tonfall ungezwungen bleibt oder die rhythmische Malerei seine Wahl und sein Erscheinen berechtigt.

§. 194.

Ein so beschnittener Zweimesser schlieszt denn also die vorausgegangenen viergliederigen Reihen ab, deren jede mit einer langen Sylbe endigen musz, da hier deswegen keine Zweizeitigkeit eintreten kann, weil das Ohr an dem Ende der ein-

zelnen Reihe keinen wirklich festen Ruhepunkt (wie er bei dem Hexameter angebracht ist) findet.

Das Ganze eines solchen Zweimessergewoges wird daher eine sehr verschiedenartige Fassung aufweisen, bald etwa folgende:

Nun aber begrüszt lautjauchzend und froh
Des gelungenen Werks Urheber das Herz!
Im Verlaufe der Zeit siehst forschend du leicht,
Wer redlichgesinnt von den Bürgern und wer
Miszgünstig verweilt in den Mauern.

Bald wiederum diese:

Wie begrüsz' ich dich heut? Wie verehr' ich dich recht,
Nicht über das Masz, noch neben das Ziel
Dich erhebend im Preis?
Manch' Sterblicher schätzt, voll frevelnden Sinns,
Weit höher den Schein, als die Wahrheit.

Oder diese:

Seemänner des Schiffs, das Aias führt,
Von dem alten Geschlecht des Erechtheusvolks,
Aufseufzen wir laut, die liebend besorgt
Um des Telamon Haus in der Ferne wir sind;
Denn Aias der Held, der gewaltige, liegt
Jetzt niedergebeugt
Von dem Sturm wildtobender Krankheit.

Und so läszt sich das Gebäude frei gestalten, ohne andere Vorschriften, als die, welche im Obigen für den anapästischen Rhythmus überhaupt angegeben sind.

§. 195.

Auf diese Weise aber wurde man absichtslos, durch die Natur der Sache, auf die Komposition von Strophen geführt, wie sie der lyrischen Dichtkunst eigen sind. Es entstanden theils kürzere, theils längere anapästische Systeme, welche, nach dem Belieben des Dichters, bald frei hinrauschten, so dasz sie für sich ein Ganzes ausmachten, bald antistrophisch wie im Lied sich wiederholten und einander an Umfang nicht blos ähnlich, sondern gleich waren.

Der oben beschriebene Schluszzweimesser brachte die Gestaltung derartiger Systeme mit sich. Denn konnte man auch, wie es in der That häufig geschehen ist, schon die zweite anapästische Reihe verkürzen und als einen Schluszvers hinstellen, welchem neue Zweimesser und Einmesser folgten, so fühlte man doch, dasz diese rasche Abgränzung nicht schlechtweg nöthig war: man häufte drei, vier, fünf und mehr Zeilen auf, ehe man den Schluszstein durch Abkürzung der letzten hinzufügte, die Stromwoge stillend. Die Erlaubnisz und die Möglichkeit zur Verlängerung war vorhanden, der Wunsch nach reicherer Mannichfaltigkeit trat hinzu.

Wenn man dagegen einwenden wollte, dasz die Griechen doch anapästische Zweimesser bildeten, welche eines halben Fuszes beraubt wurden, und solche dreiundeinhalbfüszige Reihen ohne Bedenken hintereinander aufschichteten, so gilt diesz lediglich von einer besonderen Gattung der anapästischen Versmusik, nicht aber

von dem Grundmasz der Doppelmesser, wie sie am häufigsten gebraucht werden. Denn die um einen Ton verkürzten und naheinander aufgehäuften Dimeter haben einen rein lyrischen Charakter und entsagen der Cäsur wie der Pause: sie sind von den eigentlichen Doppelmessern abgezogene Versmasze, welche sich durch Reichthum an Doppellängen auszeichnen und deszhalb in der deutschen Sprache weder leicht geschaffen werden können, noch besonders angenehm klingen. Für den gewöhnlicheren Gebrauch wäre ihre Form überhaupt ungeeignet; ihre Musik hat etwas Schwerfälliges und Gebrochenes.

§. 196.

Schon aus obigen Beispielen erfahren wir, dasz die Anapästen überall, selbst den dritten Fusz des verkürzten Schluszverses nicht ausgenommen, mit Spondeen vertauscht werden dürfen, die dann nicht als hexametrische, mit dem Daktylus verwandte Spondeen ausgesprochen werden, sondern anapästischen Ton erhalten, vermittelst des Iktus, der auf die zweite Länge des zweisylbigen Fuszes zu stehen kommt. Durch diesen überall gestatteten Tausch gewinnt die anapästische Reihe einen ebenso reichen Wechsel als die spondeisch-daktylische Gliederung, die oben in ihren Vorzügen gewürdigt worden. Die Mannichfaltigkeit des Tones vermehren zugleich die vielfachen Einschnitte und Cäsuren neben der Hauptcäsur, die auf die Mitte fallend sowohl männlich als weiblich sein kann; über die jedoch zu bemerken ist, dasz sie in männlicher Form für die deutsche Sprache den Vorzug verdient.

Die männliche Cäsur klingt für uns angenehmer, weil sie den anapästischen Strom fester und nachdrücklicher theilt als die weibliche, welche die Glieder untereinander etwas mehr verschlingt und den Ton verschleift:

Mit dem Armen zu klagen || das Jammergeschick,

wogegen die männliche Form entschiedener und deszhalb wohlgefälliger lautet, wenn wir fortfahrend sagen:

Zeigt Jeglicher Lust; kein Stachel indesz u. s. w.

Und da früher schon angeführt worden ist, dasz die Hauptcäsur die Aufgabe hat, den anapästischen Doppelmesser scharfen Schnittes in zwei gleiche Tonwogen zu trennen, und da die Pause durch den weiblichen Einschnitt fast zur Hälfte aufgehoben wird, so leuchtet ein, dasz es für unser nordisches Ohr vortheilhafter ist, der männlichen Cäsur den Vorzug zu geben, sobald nicht andere Gründe zum Gegentheil rathen, die widerstrebende Form der Wörter, die rhythmische Malerei und Aehnliches.

Die Griechen haben auszerdem noch dem Daktylus, aber unter anapästischer Betonung desselben, das Bürgerrecht in den anapästischen Reihen eingeräumt; der Deutsche kann diesz nicht wohl nachahmen, weil es meist Miszklang verursacht, wenn wir einen Daktylus anapästisch aussprechen wollen, abgesehen davon, dasz dieser Fusz, der umgekehrte, gerade wie es in dem Jambenschritte der Fall ist, ein gewisses Stocken der rhythmischen Bewegung in unserem etwas schwerfälligen Idiome hervorbringen würde. Indessen mag

uns auch durch diesen Verlust ein Schade für den Wechsel der Töne erwachsen, wir vermissen den anapästischen Daktylus leicht: die Mannichfaltigkeit der Rhythmen, welche an allen Stellen ein reizendes Spiel mit Doppellängen und reinen Anapästen vorführen, bleibt grosz genug, um uns für die Schönheit und Vollendung dieses Maszes zu gewinnen.

§. 197.

Ein Umstand aber könnte die Bildung anapästischer Verse für uns Deutsche sehr schwierig erscheinen lassen und uns von ihrer Anwendung abmahnen. Die deutsche Sprache besitzt nämlich sehr wenige rein-anapästische Wortformen, und die meisten davon sind überdiesz aus fremden Sprachen entlehnt oder halbe Fremdwörter. Hierin könnten wir denn ein Zeichen vermuthen, dasz der Genius unserer Sprache dieser Versform ganz und gar widerstrebe. Allein für diese Ansicht haben wir keinen genügenden Grund; es bleiben immer noch Vortheile genug übrig, die dem Bau der anapästischen Reihen zu Statten kommen, die Tonvorschläge, die Doppellängen und die Freiheit in der gesammten Komposition dieser Versgebäude.

Es läszt sich allerdings nicht läugnen, dasz die Griechen in diesem Stücke mehr begünstigt waren; ihnen fehlte es nicht an reinen anapästischen Wörtern, welche selbst für den Ton der daktylisch-spondeischen Gliederung durch ihren Zuschnitt Nutzen brachten. Obendrein könnte uns auch dieses noch bedenklich machen, dasz sogar die geringe Anzahl der deutschen Anapästenformen, die dem metrischen Dichter sich darbietet, einer etwas schwankenden oder zweifelhaften Messung unterworfen ist. Denn unsere anapästischen Wortstücke lassen sich in den jambischen und trochäischen Rhythmen durchweg und meistentheils ohne Anstosz als Kretiker messen, indem die erste Sylbe in diesem minder erregten Strome der Rhythmen zur Länge übergeht oder wenigstens die Stelle der Länge vertritt*).

Doch wie sehr wir auch hierin den Griechen gegenüber im Nachtheile sind, den Ausfall der rein-anapästischen Wortformen decken einigermaszen unsere zahlreichen einsylbigen Wörter, besonders die Artikel, deren wir uns nicht so kühn wie die Hellenen entschlagen können. Durch Vorsetzung eines solchen Wörtchens gestaltet sich leicht der anapästische Versfusz, er sei ein spondeischer oder ein rein-anapästischer; wie wir denn auch gesehen haben, dasz durch einen Tonvorschlag aus Trochäen sofort Jamben entstehen Rechnen wir zweitens die Freiheit hinzu, womit die spondeischen Anapästen an allen Stellen, ganz wie die daktylischen Spondeen in dem Hexameter, willkommen sind, so besitzen wir schon viele Mittel und Wege, wodurch der Bau dieser Reihen in unserer Sprache erleichtert wird. Drittens müssen wir als einen nicht zu verachtenden Vortheil die Vergünstigung in Anschlag bringen, dasz es uns nach dem Obengesagten erlaubt ist, eine ganze Menge solcher anapästischer Reihen hintereinander aufzustellen, ohne dasz wir an ein bestimmtes Schluszmerkmal der einzelnen Zeilen gebunden sind, dessen unwan-

*) S. mein „Lehrbuch der deutschen Verskunst“, §. 87 der dritten Auflage, wo Beispiele von diesem Wandel der Messung angeführt sind.

delbare Wiederkehr dem Versifikator eine oft schwer zu bezwingende Fessel anlegt; wie wir denn vornehmlich Hexameter und Trimeter einer solchen steten Einschränkung unterworfen sehen. Diese uns freistehende Entfernung des Abschlusses erweitert das Masz und durch die Erweiterung des Maszes verringert sich die Schwierigkeit der Komposition um ein Bedeutendes: der Gedanke kann sich ungehinderter entfalten und bei seiner Einschmiegung in das Metrum vielfach gedreht und gewendet werden, bis er zur rechten Gestalt ausgedrechselt ist.

Die erwähnten Erleichterungen werden dem rhythmischen Baumeister so zu Statten kommen, dasz ihm die Anapästen nicht mehr Mühe bereiten als der Hexameter und Trimeter. Ja, sie dürften ihm durchschnittlich sogar leichter fallen als der letztgenannte Vers; denn der jambische Sechsmesser ist an den gleichmäszigen Wechsel von kurzen und langen Gliedern geheftet, während der anapästische Formschneider an allen Stellen der Zeile mit Doppellängen und reinen Anapästen frei schaltet und waltet; ein Vorzug der Bewegung, den auch Platen so hoch ansetzte, dasz er die Komposition der Trimeter im Deutschen für schwieriger erklärte, als die der Anapästen. Diesz ist zwar nach meiner Erfahrung nicht ganz richtig, aber ich finde auch, dasz die Anapästen wenigstens leichter zu sein s c h e i n e n, da sie in manchen Fällen sich leichter lesen lassen oder vielmehr durch ihren flüchtigen Tanz bestechender wirken; und selbst dieser Schein ist nicht ohne Bedeutung, weil er ein Zeugnisz dafür ablegt, dasz durch des Dichters Kunst die Schwierigkeiten des anapästischen Gefüges siegreich überwunden sind. Die Kunst erscheint sodann, in allen Fällen, wo sie glücklich triumphirt hat, als Natur; das Kunstwerk gefällt und empfiehlt sich durch Einfachheit und Leichtigkeit, welche der Leser zu seiner Befriedigung bemerkt, während ihm die etwanigen Schwierigkeiten der Komposition verborgen bleiben.

§. 198.

Dasz die Anapästen überhaupt dem Genius unserer Sprache nichts Fremdartiges aufbürden und ihm keinerlei Gewalt anthun, bezeugt selbst unsere Prosa sowie die mittelhochdeutsche Poesie.

Wir begegnen häufig in der ungebundenen Darstellung einer anapästischen Bewegung, welche sich über einen Doppelfusz hinauserstreckt und einen vollständigen Zweimesser, wenn auch meist mit Vernachlässigung der Hauptcäsur, erreicht:

Wir treten hinaus in die fremde Welt,

ein Beispiel, worin die zweite Hälfte zwar lückenhaft geblieben ist, aber der anapästische Charakter klar genug sich ausspricht. Ja, wir komponiren sogar in der Prosa W o r t f ü s z e, die einen g a n z e n D o p p e l f u s z umfassen, wie z. B. Baumwollengespinnst, Meteorsteinfall, Buchdruckergeschäft und Aehnliches. Zu anapästischer Bewegung erhob sich ferner auch die in der Hohenstaufenzeit herrschende Poesie, welche die Längen und Kürzen nach den Accenten bestimmte und regelte: die Hebungen waren festgesetzt, die Zahl der Senkungen aber meist frei gestellt, so dasz häufig auf Eine Hebung zwei Senkungen kamen, wodurch eine dem Daktylus oder Anapäst ähnliche Lautfolge entstand. Um so eher dürfen wir es aber heutzutag wagen mit den Griechen in der Schönheit dieses Verses zu wettei-

fern, als im Neuhochdeutschen gegenwärtig die Längen und Kürzen auf das Sorgfältigste ausgemessen und festgestellt sind. Das Rüstzeug zum Kampfe mit den Griechen ist jetzt feiner und schärfer zugeschnitten, als es zur Zeit des Mittelalters war.

§. 199.

Die Anapästen werden zwar niemals ein gleich weites Feld beherrschen wie die Sechsmesser, aber im Drama zukünftig einen vorzüglichen Platz behaupten und allemal an der rechten Stelle sein, wo eine Bewegung eintritt, die lebhafter, stürmischer und feuriger ist, als dasz sie durch jambische und trochäische Reihen bestritten werden könnte.

Schon oben ward gesagt, dasz die Anapästen den Uebergang von der allgemeinen rhythmischen Darstellung zur eigentlichen Lyrik bilden; mithin können sie nicht den Hauptvers im Drama vertreten, wo der Gesprächston vorherrscht. Aber in der Klangwelt des Drama werden sie reichliche, durch andere Mittel nicht zu ersetzende Bausteine liefern, charaktervoll wie sind; namentlich werden sie Grundsteine für eine Bewegung sein, welche hier die gröszte Heftigkeit, dort die gröszte Feierlichkeit hat, bald das ruhigere Gespräch abbrechend, bald die in Gesang übergehende Stimmung vorbereitend.

§. 200.

Die anapästischen Rhythmen sind, ihrem besondern Charakter nach, mit Heftigkeit vorwärts strebend, dasz wir sie ganz bezeichnend Marschrhythmen nennen dürfen. Sie schreiten, durch Doppellängen mehr verstärkt als besänftigt, da sie die schweren Sylben leicht mit sich fortreiszen, in einzelnen Absätzen sturmschrittartig dahin, unaufhaltsamen Meerwogen ähnlich, die bei allem Wechsel regelmäszig an den Strand laufen und sich brechen.

Ihre Strömung ist voll, aber zugleich charakteristisch durch eine wunderbare Leichtigkeit, welche die Macht der Fülle und die Gewalt des Fortschreitens gewissermaszen verbirgt; es scheint als ob die Bewegung ohne tieferen Grund vor sich ginge und auf der Oberfläche sich hielte, kurz, als ob sie kaum die Hälfte des Nachdrucks besäsze, die sie eigentlich hat. So täuscht sich das Auge des Zuschauers bei den Meereswellen; diese scheinen demjenigen, der ihre Gewalt nicht kennt und erprobt hat, spielend an das Ufer zu treiben.

§. 201.

Doch schreiten die Anapästen nicht blos in ungestümem Laufe, heftig und unaufhaltsam hin, sondern sie bewegen sich auch, nach und nach steigend, auf einer hochgehenden Bahn fort, ohne die Flügel wieder sinken zu lassen. Sie dienen daher vorzugsweise dem Ausdrucke des Erhabenen und sind deszhalb nicht allein dem tragischen Tone überaus angemessen, sondern verleihen selbst dem Scherze des Lustspiels einen feier-

lichen, eigenthümlich ernsten und würdigen Anstrich. Zugleich schatten sich auch in diesem Masze die Empfindungen auf besondere Weise ab, hier durch rascheren, dort durch gewichtvolleren Strom der Rhythmen, wie durch eine unendlich mannichfaltige Strahlenbrechung.

Wir wollen diesz nach der Seite des Scherzes wie des Ernstes hin betrachten. Platen sagt von dem Hauptheldeu des romantischen Oedipus:

Er bezwingt die Natur, fügt Steine dem Bau,
Lehrt Bären den Tanz! Im Erschaffenen rings
Kommt nichts ihm gleich; es besiegt sein Lied
Der Cikade Gezirp und den Unkengesang
Und des Kuckucks reiche Gedanken.

Hier gewahren wir, wie die Scherze mit solcher Zuversicht und solchem Ernst vorgetragen sind, dasz die Satyre in den Hintergrund zu treten und die Schilderung auf vollkommener Wahrheit zu beruhen scheint; ein Schein, auf welchen der würdevolle Ton der Anapästen entscheidenden Einflusz äuszert. Die nämliche Hoheit athmet der Scherz des Aristophanes, wenn er unter anderm in dem „Vogelstaate" die Nachtigall durch den Wiedehopf, ihren Gemahl, mit folgenden Worten wecken läszt:

Auf, Weibchen, verscheuch von der Wimper den Schlaf
Und ergiesze den Born des geweihten Gesangs,
Den trauernd ergeuszt dein göttlicher Mund,
Wenn den Itys du, mein unseliges Kind
Und das deine, beklagst mit dem thauigen Lied
Blondwölbiger Brust!
Von dem Ahornbusch steigt silbern empor
Der melodische Hall zu dem Throne des Zeus,
Wo goldenumlockt steht lauschend Apoll:
Und entzückt durch dein sehnsüchtiges Ach,
Greift jauchzend der Gott in die elfene Lei'r,
Der Olympier Chor hinreiszend zu Tanz:
Von der Ewigen Mund inbrünstig erschallt
Zu der Reigenmusik
Harmonische selige Klage.

In dieser Darstellung tritt die lebensvollste Schilderung des Nachtigallengesanges vor uns. Der Hain wird von melodischen hellen Tönen erfüllt, sodann wogt der Gesang in einzelnen lieblichen Schwingungen über die Kronen der Bäume hinausschallend nach dem blauen Aether empor. Deutlich entfalten diesz die Strömungen der Anapästen: in den ersten sechs Reihen vernehmen wir die klangreiche Melodie, welche durch die Stille des Gebüsches, den ganzen Bezirk gleichsam ausfüllend, sich erhebt. Allmählig aber schlägt die Nachtigall stärker; die Musik ihrer Stimme versammelt sich nicht mehr blos auf Einen Punkt, sondern wallt über das Gebüsch hinaus und ergieszt sich in drei mächtigen Strömungen, von welchen jede durch drei anapästische Reihen getragen wird, bis sie mit der schlieszenden letzten Zeile sanft verschwebt und in den Lüften verrinnt als eine

Harmonische selige Klage.

Worauf dann der Hörende seine Bewunderung mit den Worten ausdrücken durfte:

O himmlischer Zeus, wie wonnig singt das Vögelein,
Wie füllt ein honigsüszer Laut den ganzen Hag.

Schon aus solchen Beispielen des Lustspiels läszt sich ein Schlusz ziehen, wie der Ernst der Tragödie durch die Anapästenform sich ausnehme. Aeschylus legt dem Chorführer in den „Persern" folgende Schmerzworte in den Mund:

Zeus, Herrscher, so hast du zertrümmert das Heer,
Das Persien, stolz und gewaltig an Volk,
Aussandt' in den Streit,
Und in Trauer gehüllt steht Susis' Stadt
Und Ekbatana, nächtig umschattet!

Und den Schleier vom Haupt mit der glänzenden Hand
Abreiszend benetzt manch Weib stromweis
Mit der Thränen Ergusz,
Von der Kunde verwundet, den Busen!

Von dem tragischen Ernste und von der Erhabenheit des Schmerzes absehend, der uns aus der gesammten Stelle entgegentritt, wollen wir nur auf die Malerei der letzten beiden Zeilen aufmerksam machen, in welchen der rhythmische Tonfall durch den dunkeln Laut der Vokale unterstützt wird, um die tiefste Trauer und Melancholie zu bezeichnen. Es benetzt nämlich manch Weib stromweis

Mit der Thränen Ergusz,
Von der Kunde verwundet, den Busen.

Die Worte versagen gleichsam hier dem Klagenden, er verstummt in seinem Schmerzgefühle und neigt das Haupt mit diesen Lauten, welche seiner Empfindung selbst im äuszerlichen Tone entsprechend klingen.

§. 202.

Die Zinne, auf welcher die Anapästen zu schweben scheinen, übertrifft bei weitem jene von den trochäischen Reihen eingenommene Höhe; selbst der Hexameter steht, wenn auch nicht an Majestät des Tones im Allgemeinen, doch an Dauer des Fluges, welcher ihn über die Höhen führt, gegen den anapästischen Rhythmenzug zurück. Diesz rührt daher, dasz die anapästischen Reihen nicht mit jedem einzelnen Zweimesser abschlieszen, sondern zu mehreren Gefügen verbunden werden und eine ungleich längere Bahn verfolgen, als der daktylisch-spondeische Sechsmesser.

Der äuszere Umfang kommt den Anapästenreihen zu Statten, er hilft die Gedanken ausbreiten und weiter fortführen, wenn sie den Gipfel erstiegen haben, und so entsteht denn auch daraus eine ausgedehntere majestätische Bewegung, indem der Hörende gleichsam mehr Musze hat, um auf den Höhen der Rhythmen sich einzuleben und seinen Geist an den reinen Strahlen, welche auf ihn fallen, zu sonnen. Ein System von Platen wird diesz veranschaulichen:

Auf, auf, o Genossen! Umtanzt ihn rings,
Und die Hymne beginnt, die gewaltige, die
Wie ein Bote des Glücks, wie ein Aar, der keck
Von dem Idagebürg Ganymeden geraubt,
Die Gestirne vorbei, sich siegstolz wiegt
Auf silberner Schwinge des Wohlklangs.

Zuerst beginnen die beiden ersten Zeilen ihren Sturmlauf, wir fühlen uns aus dem Bereich der Alltäglichkeit emporgehoben wie auf

starken Flügeln. Nachdem aber mit der dritten Reihe die eigentliche Wolkenhöhe errungen ist, nach welcher die Rhythmen aufzustreben schienen, bewegen wir uns, natürlich unterstützt durch den Sinn der Gedanken, auf der Zinne gemächlich weiter und verweilen geraume Zeit oben, so dasz wir die Tiefen der Erde vergessen haben, wenn wir an's Ende des Systems und zum letzten Hauche der Melodie gelangen.

§. 203.

Diese Kraft, Würde und Hoheit in gleicher Stärke auszudrücken, wäre durch den Hexameter unmöglich, weil dieser einem Geflechte solcher Reihen gegenüber gewissermaszen zu kurzathmig ist. Auch der anapästische Tetrameter wird den Hexameter in diesen Eigenschaften überbieten, schon deswegen, weil er ebenfalls länger ist, obgleich blos aus zwei der oben geschilderten Reihen zusammengesetzt.

Um nämlich diesen stromreichen Vers zu bilden, verbinden wir zu einer fortlaufenden Reihe zwei vollständige Doppelfüsze und einen unvollständigen Zweimesser, einen, welchem der halbe Fusz des letzten Anapästen abgeschnitten worden ist, mit kurzem Worte, einen Schluszzweimesser, wie wir ihn oben beschrieben haben. So tritt der Tetrameter oder Viermesser als die Verdoppelung des Zweimessers auf, unter der Einschränkung, dasz die fertige Zeile stets ein bestimmtes Schluszmerkmal hat: Hauptcäsuren und Pausen bleiben unverändert, das heiszt, sie fallen auf die nämlichen Stellen, wo sie stehen würden, wenn die beiden Hauptstücke, der vollständige Zweimesser und der Schluszzweimesser, getrennt geblieben wären.

Daher die Hauptcäsur der verlängerten Reihe samt der Hauptpause stets auf dem Punkte stattfinden musz, wo der Schluszzweimesser an den vollständigen Zweimesser sich anreiht, mithin auf dem Mittelpunkte der gesammten Zeile:

Seit ältester Zeit | hat hier es getönt ‖ und so oft, im erneuenden Umschwung,
In verjüngter Gestalt | aufstrebte die Welt ‖ klang auch ein germanisches Lied nach.

Das ist nicht ein Zufall, sondern die Musik der an uns vorbeirauschenden Verswelle bringt es mit sich, dasz aus gleichen Gründen wie bei den andern Viermessern der Stillstand auf der Mitte eintrete. Um so weniger aber wird an dieser Stelle eine Verschleifung der Anapästen, wäre es auch nur durch die weibliche Cäsur, angebracht sein. Denn der anapästische Charakter des Verses verlöre sich bei der Verwischung oder Umgehung dieses Ruhezeichens in einen zuletzt vollkommen daktylischen, wie das Ohr sofort heraushört, wenn wir statt des Obigen schreiben wollten:

Seit ältester Zeit hat hier es getönet ‖ und oft im erneuenden Umschwung.

Man vergiszt den anapästischen Schritt, der kaum bis zu „tönet" hörbar bleibt, mit „tönet" aber in den Ton des Hexameters umzuschlagen anfängt.

§. 204.

Vergleichen wir also den Hexameter und den anapästischen Tetrameter, so werden wir finden, dasz der Hexameter in dem umfangreicheren Körper dieses anapästischen Viermessers nicht blos aufgeht, sondern gleichsam wie eine kleinere Welle von der gröszeren verschlungen wird.

Der gesammte Charakter eines Verses gestaltet sich durch seine, nach richtigem Gesetz erfolgte Erweiterung um. Wie viel selbst ein Paar Sylben, um welche eine metrische Reihe sich erweitert, zur Entfaltung und Malerei der Gedanken wie zur Steigerung der rhythmischen Schönheit überhaupt beitragen, ist schon früher gezeigt worden (§. 118 u. f.), und haben wir namentlich an dem jambischen Sechsmesser empfunden, der die fünffüszige Jambenreihe bedeutend überragt.

Der Zug einer so langen anapästischen Zeile ist ungleich gewaltiger als der Gang des daktylisch-spondeischen Hexameters. Diesen möchte ich mit einer starken Fluszwelle vergleichen, unsern Viermesser mit einer hohen und breiten atlantischen Woge, welche die Grösze des Weltmeers bekundet. Weniger möchte jedoch diese Uebermacht aus dem schnellen Vorwärtseilen der anapästischen Füsze entspringen, als auf dem äuszerlichen Umfange beruhen. Denn während der Hexameter auf zwei Hauptströmungen beschränkt ist, rauscht der Tetrameter in d r e i Windungen an uns vorüber, welche überdiesz durch zwei merkbare Pausen auseinander gehalten werden, wodurch der Hall der Melodie sich verlängert. Dazu kommt alsdann noch, dasz der Reichthum und Wechsel der Wortformen und Cäsuren durch die Ausdehnung der Reihe ebenfalls gröszer wird.

§. 205.

Der Grundzug des Erhabenen, den wir an dem Zweimesser gefunden haben, verbleibt auch dem Viermesser. Obgleich der Strom in ein engeres und regelmäszigeres Bett eingedämmt ist, verändert er doch kaum die eigenthümliche Farbe, womit die Anapästen das Grosze und Gewaltige schmücken; es herrscht nur der Unterschied, dasz er die Seele nicht so lange gleichmäszig auf der Höhe der Gedanken wiegt, wie die mit Hinausschiebung der Schluszzeile ungestört fortlaufenden, zu einer Art Strophe zusammengeschichteten Zweimesser, sondern dasz er öfter neue Anläufe nimmt und von einer Höhe zur andern überfliegt.

Ueberall drängt sich dieser Charakter siegreich durch und augenblicklich empfinden wir die Feierlichkeit seiner Flügelschläge, welche uns aus den gewöhnlichen Kreisen der Empfindung nach dem Aether emportragen. Wie Glockenschläge überraschen uns die Reihen, wenn Aristophanes plötzlich, sei es nach den Takten von nicht eben sehr lebendigen Rhythmen, sei es selbst nach dem Verrauschen einer gesangreichen Melodie, abbrechend anhebt:

Schweigt andachtsvoll! Und geleitet die Braut in dem Hause mit brennenden Fackeln
Zu der Pforte heraus, und das Volk ringsher mag jauchzen in fröhlichen Reizen.

Es ist als ob uns plötzlich das Weltmeer rauschend und brausend entgegenwoge, wenn wir ein Paar solcher Zeilen vernommen haben.

§. 206.

Obgleich es aber unter den einfach wiederkehrenden rhythmischen Zeilen keine einzige giebt, welche eine groszartigere Melodie entfaltete und die Erhabenheit so mächtig und in so eigenthümlicher Weise ausdrückte, wie dieser Viermesser, so erscheint er doch für das Reich der Tragödie minder geeignet, und wir werden ihn dem höheren Lustspiel zuweisen müssen. Dasz ihn die Griechen nur für das letztere verwendet zu haben scheinen, daran brauchten wir uns freilich nicht zu kehren, wenn es nicht sonst in der Natur seines Wesens einen Grund gäbe, welcher seinen Gebrauch für die Tragödie, wenn auch nicht geradezu verböte, doch beschränkte. Denn wäre er auch seither blos für den Scherz der Huldgöttin benutzt worden, so stände uns doch künftighin die Erweiterung seines Feldes frei; wir könnten unbedenklich seine Rhythmen für die tragische und für die komische Gedankenfluth ebenso gut verwenden, wie die Zweimesser, die von den Hellenen ohne Unterschied für Beides gebraucht wurden. Aber es giebt einen gewichtigen Grund, welcher ihn fast ausschlieszlich für das Lustspiel bestimmt. Er trägt nämlich einen zu lebendigen Charakter an sich, sein Strom rauscht zu heftig, unruhig und gewaltsam, als dasz er seinen Donner mit der durchaus ernsten Stimme der tragischen Muse, mit ihrer gesetzten Sprache und ihrer ewig ruhigen Würde vergesellschaften liesze, ohne den sonnenhellen Spiegel häufig zu trüben, welchen sie der menschlichen Leidenschaft vorhält, um das Gemüth zu besänftigen und von der übersprungenen Schranke auf das Masz der Wahrheit zurückzuführen.

Im Lustspiel herrscht ein ganz anderes Verhältnisz. Die komische Muse darf alle Töne anschlagen, die tiefsten wie die höchsten, und so wird sie sich auch den gewaltsameren Strömungen überlassen dürfen, welche der anapästische Viermesser, bald unter gehobenen oder anmuthigen Scherzen, bald unter begeisternden Warnungen, wie ein Gewittersturm an unserer Seele vorüberführt. Sie bekümmert sich so wenig um den Wechsel der Empfindung, dasz sie ihn vielmehr sucht.

Achtes Hauptstück.

Die einfachen Strophen und ihre rhythmische Malerei.

§. 207.

Im vorhergehenden Hauptstücke haben wir die einfachen Versreihen, und zwar die kunstreichsten unter ihnen, die diese Bevorzugung verdienten, nach ihren hervorstechenden Eigenschaften abgehandelt. Wir können in diesen einfachen Reihen in so fern die Grundlage des abgeschlossenen Rhythmus suchen, als sie die Bausteine für die meisten andern Versarten enthalten und darbieten; sie sind ein unerschöpflicher Born für den rhythmischen Formbildner. Denn es lassen sich mit den daktylischen, spondeischen, trochäischen, jambischen und anapästischen Versfüszen, Gliederungen und Reihen die mannichfaltigsten Veränderungen vornehmen, sei's dasz wir einzelne Bruchstücke der oben geschilderten Reihen, sei's dasz wir solche Reihen ganz und unverändert aufgreifen, um neue rhythmische Gebilde zusammenzusetzen. Aus den Bruchstücken sowohl, die jedoch als neue Reihen aufgestellt werden müssen, als aus der Benutzung dieser ganzen, bereits fertigen Reihen gewinnen wir die Mittel, ein Gebäude zu schaffen, welches die Strophe heiszt. Unter Strophe nämlich ist ein abgeschlossenes Ganze zu verstehen, welches aus Vereinigung mehrerer Reihen entspringt und ebenso selbstständig ist wie ihrerseits die einfache Reihe, die für sich ebenfalls ein abgeschlossenes Ganze ausmacht.

Die Strophe besteht aus einem Bündel von einzelnen Zeilen, deren Zahl durch das Ohr bestimmt wird und von zwei bis zu zehn und noch mehreren hinaufsteigt; das Ohr entscheidet, wie viele es zusammenzufassen vermag, und darf so lange fortschichten, als es noch ein Ganzes in dem was es bildet erkennen kann. Verknüpfen wir also die einfachen Reihen, ohne Veränderung derselben, zu einem Strophengebäude, so dürfen wir unter andern die Reihe des Hexameters mit dem jambischen Sechsmesser abwechseln lassen, oder diesem sofort noch einen halben Hexameter anreihen: ob uns eine solche Strophe wohlgefallen wird oder nicht, lassen wir jetzt unberücksichtigt. Ein andermal könnten wir auf einen Trimeter einen anapästischen Zweimesser folgen lassen, ferner zwei jambische Doppelfüsze, einen trochäischen Zweimesser, einen halben Hexameter: ganz wie es uns beliebt. Wollten wir dagegen die einfachen Reihen nicht unverändert verknüpfen, so wird es uns freigestellt sein, zuerst zwei Daktylen und zwei trochäische Füsze zu wählen, um daraus eine neue Reihe, also eine daktylisch-jambische zu gestalten. Auf diese erste Reihe könnten wir dann eine zweite folgen lassen, die vielleicht aus zwei Spondeen, einem Daktylus und einer Schluszsylbe zusammengesetzt wäre; auf die zweite eine dritte aus vier Jamben und zwei Trochäen, auf die dritte wiederum eine vierte aus drei Dak-

tylen, einem Spondeus und einem Doppeltrochäus, endlich eine fünfte und sechste aus längeren oder kürzeren Stücken des trochäischen Viermessers: so gewännen wir denn eine sechszeilige Strophe, deren einzelne Reihen aus Bruchstücken oder Gliederungen der oben geschilderten einfachen Versformen zusammengeschoben worden. Unendlich musz, wie sich hieraus ergiebt, die Mannichfaltigkeit der Strophen sein, die auf diesem Wege der Neubildung entstehen, in Rücksicht auf Beschaffenheit des Rhythmus, auf Länge der einzelnen Zeilen und auf Umfang des gesammten Gerüstes.

§. 208.

Gleichwie aber das Wort des Feldherrn einen Heerhaufen theilt und nach verschiedenen Richtungen befehligt, die jedoch auf einen gemeinsamen Mittelpunkt geleiten, so streben auch die zusammengehörigen Zeilen der Strophe, mannichfaltig bewaffneten Regimentern gleich, nach einem Sammelplatze der Töne, welcher den Sieg der Melodie entscheidet.

Die Verbindung mehrerer rhythmischer Reihen soll einen solchen Zusammenklang offenbaren, dasz eine Hauptmelodie heraustönt, welche überall verständlich durchdringt. Die einzelnen Gliederungen und Zeilen müssen sich in ähnlicher Weise zu einander verhalten wie zwei, drei, sechs, acht und noch mehr verschiedene Instrumente, die harmonisch zusammenklingen, um einen einzigen Musikstrom durch die Lüfte zu hauchen.

§. 209.

Aus diesem Grunde nannten wir schon oben (§. 115) die Strophe einen erweiterten Vers oder eine verlängerte rhythmische Zeile. Denn wie die einfache rhythmische Zeile (die hexametrische, trochäische, jambische Reihe und ähnliche) sich einfach wiederholt, ebenso wiederholt sich auch die Strophe in ihrer gesammten Zusammensetzung, von Sylbe zu Sylbe, von Gliederung zu Gliederung, von Reihe zu Reihe, als ein gröszeres Ganze. Der Lyriker, möchte ich sagen, hat die Strophe nur deszhalb erfunden, um einen mannichfaltigeren Musikstrom, als die einfache Zeile gewähren kann, hervorzurufen und durch Vereinigung von einer Menge Streitkräften stärker zu wirken.

Während die einfache Zeile vorrückt wie eine einfache Linie Zugvögel, die, einen Führer an der Spitze, einzeln auf einander folgen, rückt die Strophe in mehrfachen Linien, wie Truppenabtheilungen, die zwei, drei, vier und mehr Mann Tiefe haben, auf das Schlachtfeld des Gesanges hinaus. Ein Gedicht in Strophen vollbringt den Angriff gleichsam regimenterweis; die Thätigkeit des einzelnen Gliedes, wie wichtig sie auch für die Förderung des Ganzen sein mag, verschwindet und tritt zurück gegen die Gesammtwirkung der Massen. Die Musik der einfachen Reihe ist bei allem Wechsel eine einfache, die der Strophe eine buntere, vollere, stromreichere.

§. 210.

Die Zahl solcher Strophenmelodien ist unbegränzbar, indem sich fortwährend neue und immer wieder neue Strophen erfinden lassen. Doch wie viele Melodien es auch geben möge, alle müssen, wofern sie gut sein sollen, Klarheit besitzen; mit andern Worten, sie müssen einen abgeschlossenen, bestimmten und entschiedenen Eindruck erregen, der zwar nicht so leicht mit Einem Griff zu umfassen ist, wie die Musik der einfach wiederkehrenden Zeile, aber gleich dieser als umfaszbar und abgegränzt sich herausstellt.

Es genügt nicht ein dunkler Mischmasch von Tönen, eine blos zusammengeballte Klangwoge ohne Charakter; jede Strophe vielmehr musz ein besonderes Musikstück für sich bilden, damit ein aus mehreren Strophen bestehendes Gedicht im Kleinen das sei, was im Groszen ein Singspiel ist.

§. 211.

Diese Klarheit der Melodie aber beruht auf dem Zusammenklang der einzelnen rhythmischen Zeilen, aus welchen die Strophe besteht, wie denn wiederum die einzelne rhythmische Zeile für sich einen auf zweckgemäszen Bau fuszenden Zusammenklang der einzelnen Glieder darlegen musz.

Es wird daher nöthig sein, das Widersprechende aus der Verknüpfung sowohl der einzelnen Zeilen zu einem Ganzen als der einzelnen Rhythmen zu einer Reihe zu entfernen; man wird weder Tongefüge unter einander verbinden, die sich widerstreben, noch durch einzelne Noten (um bei dem Bild der Musik zu bleiben) einen Miszklang entstehen lassen, welcher die Harmonie der Zeile auflös't oder doch beeinträchtigt.

§. 212.

Tritt ja einmal der Fall ein, dasz ein kühnerer Bau der Strophe, hier in der Verflechtung verschiedenartiger rhythmischer Reihen, dort in der Zusammenschmelzung entgegengesetzter Füsze, eine der Gemüthsbewegung und dem inneren Gehalte entsprechende Melodie hervorbringen soll, so wird der gute rhythmische Dichter allezeit das Widerstrebende durch geschickte Uebergänge, welche den Gegensatz mildern, im Tongefüge niederzuschlagen suchen.

Sein Augenmerk wird in solchem Falle darauf gerichtet sein, dem raschen Wechsel der Glieder einen Zügel anzulegen, indem er ein Verbindungsglied dazwischenschiebt, damit er die sonst feindselig einander widerstrebenden Rhythmen zur Eintracht kehre wie ein Friedensvermittler. Diesz vermag jedoch nur ein Geübter zu bewirken, der bereits sein Gehör gebildet und an Harmonie des Sprachklangs gewöhnt hat; er musz vorbereitet sein, um zu fühlen, was mangelhaft, was genügend, was besser ist für die Harmonie. Denn

andernfalls schwebt er im Ungewissen und fühlt die in den Rhythmen vielleicht eintretende Störung nicht heraus, welche der Meister sowohl als der mit Rhythmik vertraute Leser sofort empfindet, wenn der Letztere auch nicht die geringste Fähigkeit hat, selbst die Rhythmen zu verbessern oder Rhythmen zusammenzusetzen.

§. 213.

Der Grund überhaupt, dasz man nicht bei den einfachen Versreihen stehen bleibt, sondern mehrere derselben, auch von einander verschiedene zu einem Strophengebäude zusammenordnet, schreibt sich vorzugsweise aus der Beschaffenheit der musikalischen Tonwoge her, welche der erregte Dichter braucht. Der Epiker und der Dramatiker (der Letztere wenigstens in dem gröszten Theile oder in dem Grundmasze seiner Darstellung) begnügen sich mit einer im Allgemeinen durch das Ganze sich hinziehenden Gleichmäszigkeit der Melodie: sie begnügen sich meistentheils mit der Wiederholung einfacher Reihen. Denn sie fühlen und denken ruhiger, tragen also auch das Gefühlte und Gedachte vermittelst einzelner Schwingungen, die in ihrem Raume wechseln, aber ihren Raum nicht erweitern, ruhiger, sanfter und gleichmäsziger vor. Der Lyriker dagegen steigert die Tonwoge, verlängert sie und ballt die einfachen Reihen gewöhnlich zusammen, um seine Gefühle und Gedanken gemäsz der Erregung seines Innern auszudrücken; die Erregung aber bei ihm ist anders beschaffen, unmittelbarer und meist gewaltiger, da sie persönlicher Natur ist und mehr das innere Leben verkörpern will als das äuszere, mehr Gedachtes als eine Begebenheit, Handlung oder That. Sein Geist ergieszt sich deszhalb in Strömungen, die bei aller Gleichmäszigkeit der einzelnen Ergüsse umfangreicher sind, als bei der gesetzten Weise des Epikers und bei der planmäszigen dramatischen Entfaltung. Wir können daher mit Sicherheit sagen, d a s z d i e E r f i n d u n g u n d E n t w i c k e l u n g d e r S t r o p h e n h a u p t s ä c h l i c h d e m L y r i k e r z u v e r d a n k e n i s t.

Für den Lyriker sind die Strophen eine Art Nothwendigkeit, da die Erregung seines Gemüths meistentheils so beschaffen ist, dasz er ein volleres Fluszbett für seine Gedanken sucht als der Epiker und Dramatiker, und dasz er gleichsam dasjenige stoszweise äuszert, was die beiden andern Darsteller unter beschaulicher Betrachtung und regelrechter Gemächlichkeit Schritt vor Schritt entwickeln und vorführen. Diese Stösze des im Innern lebenden subjektiven Gefühls machen sich bei dem Lyriker Luft in einzelnen Absätzen, wenn ich so sagen darf, die aber reicher und voller geschichtet sind als bei Jenen, mithin weiter ausgreifen und eine Gesammtwoge bilden, welche aus einzelnen Wellen zusammengesetzt wird und eine länger hallende, bunter tönende Melodie hat. Eine derartige Gesammtwoge nennen wir Strophe.

§. 214.

Da die Erregung des Lyrikers aber und der Ergusz seiner Gefühle sehr verschieden auftritt und bedingt ist von unzähligen Ursachen des Augenblicks, so wird man es erklärlich finden, dasz er nicht an eine und dieselbe Strophenweise wie an einen Grundvers, gleich dem Epiker und Dramatiker, sich gebunden erachtet: er baut die verschiedenartigsten Strophen, wie es ihm gerade zweckmäszig deucht.

Das ist der Grund von der zahllosen Menge der lyrischen Strophen. Je nachdem ein Dichter bewegt ist, wählt er diese Form der Strophe oder jene: bald eine einfache, bald eine zusammengesetztere, bald eine in ruhigerem Schritte, bald eine in beschwingtem Rhythmus dahinschwebende. Ueberall ist er darauf bedacht, das rechte Strophenmasz für den augenblicklichen Gang seiner Betrachtung, seines Gefühles zu treffen, damit dasjenige, was sein Inneres beschäftigt, im angemessensten Echo nach auszen hörbar und verständlich werde.

§. 215.

Diese Mannichfaltigkeit der Strophen bringt auch eine ebenso grosze Verschiedenheit der Melodien mit sich. Wie wir schon an den einfachen Versreihen wahrgenommen haben, so wird auch bei den Strophen die Melodie bald mehr, bald weniger eigenthümlich, bald einfacher, bald kunstreicher, bald auszerordentlich schön, bald minder schön sich darstellen. Wir wollen daher in den folgenden Abschnitten einige der vollendetsten und vorzüglichsten näher in Betrachtung ziehen.

I. Das Distichon.

Zu den klarsten und eigenthümlichsten, aber doch dabei einfachsten Strophen gehört das Distichon der alten Griechen und Römer; weszhalb sich die Form desselben am besten voranstellen läszt. Bekanntlich ist es aus nicht mehr als zwei Zeilen (seinem Namen gemäsz) zusammengesetzt; aus dem Hexameter nämlich und aus dem von dem Hexameter entsprossenen Pentameter. Man gelangte also zu dieser Strophe auf dem leichtesten Wege von der Welt, indem man aus dem bereits vorhandenen, längst in die Sprache eingeführten Hexameter den Baustoff für einen neuen, aber dem alten ähnlichen Vers herausschnitt, um durch die Verdoppelung der Zeile zu einer verstärkten Melodie zu gelangen, wie sie der Lyriker wünscht.

Die einfache Wiederholung des Hexameter oder vielmehr die Zusammenstellung zweier zu einer Strophe hätte für die lyrische Färbung nicht ausgereicht; bei aller Aehnlichkeit der Rhythmen bedurfte der lyrische Ton eines gröszeren Wechsels, als die Zusammenschichtung zweier unveränderter Hexameter, die als ein Ganzes

sich immer wiederholt hätten, in ihrem gleichmäszigen Gepräge dargeboten haben würde. Die Rhythmen konnten ähnlich bleiben und den nämlichen Charakter beibehalten, aber sie muszten einen andern Fall und Abfall, wenigstens in der zweiten Hälfte des neuen Ganzen, für das Ohr gewinnen. Um also eine gröszere Mannichfaltigkeit der kurzen Strophe zu erzielen, schnitt man die zweite Reihe aus den hexametrischen Rhythmen anders zu. Diesz gelang so vortrefflich, dasz man eine der herrlichsten Strophenformen zu Stande brachte, und anfangs keine Veranlassung vorlag, dem Hexameter eine aus ganz anderen Rhythmen geformte Reihe beizugesellen und an die Stelle des Pentameters zu setzen. Auf gleiche Weise verband man auch nicht zwei sechsfüszige Jambenzeilen zu einem Strophenganzen, sondern knüpfte an die sechsfüszige eine zweite von weniger Füszen, oder man schnitt die jambischen Reihen überhaupt anders zu.

§. 216.

Wie also der lyrische Dichter nachsann, auf welche Weise er am besten eine zweite ähnliche Reihe dem Hexameter zur Seite stellen könnte, so kam er zunächst auf den Gedanken, den ganzen ersten Anlauf, welchen der Hexameter bis zu seiner Hauptcäsur nimmt, zu wiederholen und zu der beabsichtigten neuen Verszeile zu verwenden. Natürlich wählte er dazu die kräftigste Hauptcäsur aus, die männliche, da diese es ist, welche dem Hexameter seinen sichersten Halt giebt, wenn wir auch nicht berechtigt sind, sie die häufigste Hauptcäsur zu nennen.

Nachdem der Dichter einen Hexameter vorausgeschickt hatte, wie etwa folgenden:

Singe den schrecklichen Zorn des berühmten Peleiden Achilleus,

fuhr er an die neue Reihe denkend fort, indem er den ganzen ersten Anlauf des Hexameters wiederholte:

Singe den schrecklichen Zorn.

§. 217.

Dadurch hatte der Versifizirende nun wenigstens ein Stück für eine neue Reihe gewonnen, und bei diesem Wurfe hätte er sich allerdings beruhigen können; ist doch eine solche Strophenform an und für sich tadellos, in der Lyrik auch wirklich gebraucht worden. Allein für den ersten Erfinder, der sich einmal nach einer neuen Form umsah, wird man es natürlich finden, dasz er sich nicht mit dieser kurzen Reihe begnügte; er ging darauf aus, dem langen vielsylbigen Hexameter einen verhältniszmäszig ebenso langen Vers entgegenzustellen, damit der neue dem alten desto besser entspreche. Dazu kam, dasz der neue Vers im Grunde blos ein Anlauf, ein Stück war und fast abgerissen klang, während er eine Zeile suchte mit gutem, richtigem und für den gesammten Rhythmenstrom entsprechendem Schlusse. Unmittelbar anhängen jedoch durfte er nichts, wenn

er nicht ganz in den Hexameter zurückfallen wollte. Es blieb ihm daher nichts übrig, als ein neuer Wurf. Und ohne Weiteres schlug er den einfachsten und natürlichsten Weg ein: er gab dem Bilde sein Gegenbild und wiederholte den gesammten Rhythmenstrom des ersten Wurfes.

Um den glücklichen Griff möglichst zu verdeutlichen, will ich auch die nämlichen Worte für das Gegenbild beibehalten. Der Dichter wiederholte also dasjenige, was die zweite Reihe schon darbot:

singe den schrecklichen Zorn.

Die ganze Strophe lautete nach dem Gesagten auf die nächste und einfachste Weise:

Singe den schrecklichen Zorn des berühmten Peleiden Achilleus,
Singe den schrecklichen Zorn, singe den schrecklichen Zorn.

§. 218.

Dergestalt war das Distichon fertig, der Grund für seine Vollendung gelegt; und nachdem seine Melodie einmal gefunden worden war, erhielt auch der zweite Theil desselben seine feste Ausbildung.

Erstlich liesz man es bei der Trennung der neuen Reihe bewenden und machte keinen Versuch, die beiden Hälften auf irgend eine Weise mit einander zu verknüpfen; der Tonfall erschien gefällig, er wich von dem Hexameter entschieden ab und behauptete doch grosze Aehnlichkeit mit diesem. Genug, der neue Vers schlosz sich äuszerst harmonisch an den Hexameter an. Der Fall der zweiten Hälfte hielt den Fall der ersten im Gleichgewicht und rundete den Gesammtklang der Reihe zur vollsten Befriedigung des Ohres ab: der Rhythmenstrom hatte einen guten Verlauf und einen angemessenen Schlusz. Zweitens sicherte man die Eigenthümlichkeit des Gesammtklanges dadurch, dasz man die beiden Häften durch eine kurze Pause auseinanderhielt, um dem Ohre Zeit zu lassen, den Eindruck der ersten sowohl als der zweiten Schwingung in sich aufzunehmen und beide Tongefüge zu vergleichen, gegenseitig abzuwägen und zu prüfen. Der durch die Pause gewonnene Ruhepunkt erleichterte den Ueberblick des Gesammtklanges, klärte die Tonwoge und verhinderte ein wirres Zusammenschlagen der Töne, welches bei dem Fehlen der Pause und bei der dadurch herbeigeführten Flüchtigkeit der aufeinanderfolgenden Glieder eingetreten sein würde. Die Pause drang sich, so zu sagen, von selbst auf, zufolge der in der Mitte bereits gebrochenen Ströme. Drittens liesz man zwar die erste Hälfte der neuen Reihe in ihrer hexametrischen Freiheit, die sie von Haus aus hatte, nämlich Daktylen und Spondeen nach Belieben zu setzen; man konnte daher bald reine Daktylen anwenden, wie im obigen Beispiele, bald Spondeen einmischend anfangen:

Trostreich sprachst du zu mir,

oder:

Sonniger Spur nachschifft,

oder auch lauter Spondeen, wie bei dem Hexameter, hintereinander aufhäufen:

Schlachtaufruf Welschlands.

Es lag nicht der geringste Grund vor, in der ersten Hälfte von dem Hexameter abzuweichen und die Freiheit des Rhythmus aus-

nahmsweise zu beschränken; der rhythmische Meister mit gebildetem Ohre thut nichts ohne Grund, am wenigsten legt er seiner Malerei unnütze Fesseln an. Anders stand es mit der zweiten Hälfte der neuen Reihe. Hier handelte es sich um die Schluszwoge nicht allein des Verses, sondern auch der gesammten zweizeiligen Strophe. Jedenfalls verlangte es der Wohllaut des rhythmischen Stromes, dasz die ihrem Ende zueilende Zeile wohlgefällig abrollte, die Strophe mit einer angenehmen Wendung, leicht beweglich und sanft dahingaukelnd, endigte. Durch einen schwerwiegenden Rhythmus würde man diesz nicht bewirkt haben: Spondeen wären das Gegentheil dessen, was man bedurfte, Hemmschuhe des rhythmischen Rades gewesen. Deszhalb bestimmte man sich für einen daktylischen Ausgang der zweiten Hälfte, und zwar mit solcher Strenge, dasz man niemals dem Spondeus Zutritt gestattete. Denn selbst ein einziger Spondeus hätte dem leichten und gefälligen Flusse Eintrag gethan, wie dem Fluge eines Vogels, dem ein Fittig gebrochen ist. Das ersieht man aus folgendem Beispiele von Klopstock:

Sing' ich traurig allein diesz wehmüthige Lied,

oder aus dem desselben Verfassers:

Und umarmet die sehn, die aufblühen du sahst.

Selbst dem ungebildeten Ohre fällt ein Gang des Rhythmus auf, der wie gelähmt erscheint durch die Zulassung des Spondeus auf erster Stelle; noch mehr würde es auffallen, wenn der Spondeus die zweite Stelle einnehmend schlösse:

Sing' ich traurig allein trüben Gesangs Wehmuth.

Der leichte Styl des Distichon würde diesz nicht erlauben können, ohne seinen Charakter aufzugeben.

§. 219.

Die neu gefundene, in ihrem Rhythmus fest bestimmte Reihe erhielt den Namen Pentameter oder Fünfmesser, als eine Zeile von fünf Füszen, zum Unterschiede von der Zeile des Sechsmessers (Hexameters). Richtig ist dieser Name jedoch nur in so fern, als die Zeile wirklich kürzer ist als der Hexameter; und zählen wir die Füsze zusammen, so ergeben sich allerdings nur vier ganze und zwei halbe, welche letztere für einen ganzen, also für den fünften Fusz genommen werden können. Man sieht, dasz diese Rechnung eine rein äuszerliche ist.

So haben die Alten gerechnet, um den Namen Pentameter zu begründen, aber ihre Rechnung ist willkürlich, da die fünf Füsze nicht auf einander folgen, sondern erst durch Addition der zwei halben herauskommen, die von einander getrennt stehen. Nichts indessen verbietet uns, den einmal angenommenen Namen beizubehalten. Im Obigen (§. 216—217) habe ich das Ohr über die Entstehung dieses nachwüchsigen Verses entscheiden lassen: das Ohr hat allein die Veranlassung und das Recht, Verse zusammenzusetzen. Die gewöhnliche Ansicht, ausgegangen von dem alten Hephästion und angenommen von G. Hermann, die Ansicht nämlich, der Pentameter „sei entstanden durch die Verbindung von zwei daktylischen zweiundeinhalbfüszigen Gliederungen", ist eine am Schreibtische von

dem bereits fertigen Masze abstrahirte Vermuthung, welche nach bloszer Theorie entscheidet und das Ohr unberücksichtigt läszt. Durch die Theorie pflegt der Dichter keine Verse zu bilden und zu erfinden. Der Rhythmus hat im Gehör seine Quelle, das Gehör richtet sich nach dem Gefühle: Gefühl und Gehör bringen als geistiger Pulsschlag die Rhythmen hervor. Die erlangte Uebung und die theoretische Kenntnisz hilft späterhin nach.

§. 220.

Die im Obigen angegebene Entstehung des Distichon und die Beschaffenheit der Rhythmen, aus welchen es zusammengesetzt ist, führt uns folgerecht auf die Melodie dieser einfachen Strophe und ihre rhythmische Malerei. Die allgemeine Bewegung des Ganzen ist eine spondeisch-daktylische, reich an Wechsel von Anfang bis zu Ende, uneingeschränkt im Hexameter und in der ersten Hälfte des Pentameter, in der zweiten Hälfte des letztern indessen auf den bloszen daktylischen Wechsel angewiesen. Frei sich entfaltend und schwungvoll in ihren Rhythmen sich fortbewegend, schlieszt die Strophe leichten Tanzes, allgemach ihre Schwingen niedersenkend, so dasz sie den Lauf ihres Stromes in sich selbst vollkommen abrundet. Die Melodie derselben ist eine kräftige, rasch auf und absteigende, sich wiegende und sanft verhallende Tonweise, von Länge nur gering und auf zwei Hauptströmungen beschränkt, deren zweite gleichsam das gebrochene Echo der ersten ist.

Ich habe die Art ihres Klangs durch folgende zwei Distichen zu schildern gesucht:

Klangreich ist die Musik zweifältiger wechselnder Messung,
Da sie dem Ohr ausprägt liebliche Seemelodien,

Welche die Wog' aufsteigend erhebt und in Schwingungen fortsetzt,
Bis sie geborsten im Ton fallender Wasser zerrinnt.

Aehnlich hat Friedrich Schiller die Bewegung des Distichon, gemäsz der ersten wie der zweiten Reihe desselben, beschrieben:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Gewisz eine treffende Schilderung, welche wenigstens die charakteristische Hauptbewegung der beiden Strömungen klar vorführt, den Aufschwung der einen und den Niederschwung der andern Zeile, Eigenschaften, welche die Rundung der Strophe bedingen. Allein in diesen zwei Zügen sind die Eigenthümlichkeiten des Distichon nicht erschöpft; der rhythmische Gang des Pentameter ist keineswegs immer ein sinkender oder niedersteigender. Seine allgemeinste Bewegung vielmehr ist eine sanft abschlieszende: er breitet seine Rhythmen leichten Tanzes vor uns aus, nicht in Einem Zuge, wie der Hexameter, sondern in zwei Abtheilungen, deren jede stoszweise dahergaukelt. Zweimal rafft sich der Pentameter auf, entfaltet seinen Flug und steht zweimal still, den Schlusz der Melodie auf eine ganz gemächliche Weise, zwanglos und würdevoll aus-

führend. Diesz hat Platen durch folgendes Distichon richtig veranschaulicht:

Ach, wir lauschen umsonst, wie seine Hexameter wogen,
Wie sein männlicher Geist auf dem Pentameter schwebt.

Denn beide Reihen entfalten sich, wie ich im obigen Distichon gesagt habe, ähnlich einer gewaltigen Meereswoge, die anfangs dahertreibt, aufsteigt und sich fortschwingt, alsdann zerspringt, wenn sie auf ihren Gipfel gelangt ist, und niederfällt, „im Ton fallender Wasser zerrinnend;" ein Anblick, welchen das bewegte Meer oft darbietet. Wir haben also im Distichon Schwung und sanft abfallenden Gegenschwung.

§. 221.

Diese Rundung und feste Abgeschlossenheit der Melodie eignet sich erstlich vortrefflich für die geschmackvolle Fassung eines sinnreichen Gedankens, welcher bald einen merkwürdigen Ausspruch, eine erklärende Angabe, eine bezeichnende Ueberschrift umfaszte, bald einen Witz ausdrückte, bald ein ehrendes Lob oder einen spöttischen Tadel entfaltete. Ein Distichon mit einem derartigen Gedanken nannte man schon frühzeitig bei den Griechen ein Epigramm; welcher Name allgemein auf die scharf zugespitzte Form einer Sentenz angewendet ward, vorzüglich von den Römern und Deutschen, deren Sprachen am geschicktesten waren, den ursprünglichen rhythmischen Charakter dieser Strophe aufzunehmen und in gleicher Reinheit nachzubilden. Die in dem Epigramm auftretende Malerei spricht sich also doppelt aus, entweder durch die einem Gedanken aufgeprägte allgemeine, über die ganze Strophe sich erstreckende und den Sinn abschlieszende Harmonie, oder durch die besondere Schärfe, welche einzelnen Gedankentheilen gegeben wird, indem man sie vermittelst Wortstellung und Wortspieles hervorhebt.

Auf allgemeine Harmonie beschränkt sich das kleine Sinngedicht, welches wir Epigramm nennen; es gehört der Lehrdichtung an und bedarf zu seinem Schmucke nichts weiter als der innerlichen und äuszerlichen Abrundung. Jeder geistreiche, eigenthümliche und interessante Gedanke läszt sich in diese Strophe einkleiden wie in eine äuszere Schale, welche den Kern vollständig umschlieszt, wie das folgende Distichon:

Eine Minute genügt oftmals, zu verwandeln das Schicksal,
Gleichwie ein einziger Blitz flammend zertheilt das Gewölk.

Reicht das eine Distichon nicht aus, so kann der Gedanke in ein zweites übergreifen; und so entstand daraus die in dieser Strophe ausgeprägte Form des Lehrgedichts, der poetischen Epistel und der Idylle, jenes lyrischen Hirtengesangs mit untergeordnetem dramatischen Elemente. Genug, für die verschiedenartigsten kleineren Ergüsse von Gedanken, Gefühlen und Betrachtungen wählte sich der Dichter diese harmonische Einkleidung von allgemeiner Rundung.

Zu besonderen Malereien dagegen gelangte der eigentliche Epigrammatiker, dessen Aufgabe dahin ging, scharfe Gegensätze

darzustellen, sei's in Bezug auf Lob oder Tadel, sei's zur Unterscheidung bestimmter Gedanken. Zunächst zeichnete man in einem solchen Distichon diejenigen Wörter aus, welche den vornehmsten Begriff, den Kern des Sinnes enthielten, um den es sich handelte: man stellte diese Wörter einander gegenüber, wiederholte sie und focht gleichsam mit ihnen um den Preis des Gedankens. So sagt Göthe:

Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe
Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom,

zwar in rhythmischer Hinsicht etwas rauh und holpericht, aber in der Entwickelung des Gedankens so scharf, als würden einzelne Schläge geführt. Aehnlich im Widerstreit der Begriffe lautet folgendes Distichon:

Einheit wünschte das Volk, wir aber bedürfen der Vielheit:
Wäre die Einheit da, wären wir auszer dem Cours,

oder das in zwei Distichen entwickelte Epigramm:

Bist du verwöhnt von dem Reim, nun wohl, lasz Oden und Festlied,
Nicht langweilig indesz sollst du sie schelten hinfort,
Diese beflügelten Chöre! Du schmähst sie ja blos langweilig,
Weil du zu kurz, mein Freund, auf den Gedanken verweilst.

Dergleichen Strophen, die man vorzugsweise Epigramme genannt hat, spielen also nicht allein mit dem Sinne, sondern haben auch immer einen in Worte gefaszten Stachel, einen Witzstachel. Am schärfsten äuszert sich dieser Stachel am Schlusze des Pentameters; hier ist die Spitze des gesammten kleinen Versgebäudes. Erhält der Gedanke an dieser Stelle erst seinen eigentlichen Abschlusz, so wird er auch um so schärfer zugespitzt sein, eine eigentliche Schneide haben oder auf eine sogenannte Pointe hinauslaufen. Wir sehen diesz an folgendem Beispiele von Platen:

Wollte man euer Geschwätz ausprägen zur sapphischen Ode,
Würde die Welt einsehn, dasz es ein leeres Geschwätz,

und an diesem von Schiller:

Glaubt mir, es ist kein Märchen, die Quelle der Jugend, sie rinnet
Wirklich und immer. Ihr fragt wo? In der dichtenden Kunst.

Den Griechen und Römern, bei ihrer gröszeren Freiheit in der Wortstellung, gelang es leichter, das Epigramm auf eine solche Spitze auszubilden. Doch häufig gestattet auch unsere Sprache dasjenige Wort, auf welchem das meiste Gewicht des Gedankens ruhen soll, bis an das Ende des Distichon zu versparen, wie es in jenem „die beste Staatsverfassung“ überschriebenen Epigramme Schillers der Fall ist:

Diese nur kann ich dafür erkennen, die jedem erleichtert,
Gut zu denken, doch nie, dasz er so denke, bedarf,

wo in „bedarf“ das Hauptmoment des sinnreichen Gedankens ausgesprochen wird. Vergleichen läszt sich damit auch folgendes Epigramm von Schiller:

In dem Gürtel bewahrt Aphrodite der Reize Geheimnisz:
Was ihr den Zauber verleiht, ist, was sie bindet, die Scham.

Es ist als ob an dem Ende eines solchen Distichon die Auflösung des Räthsels erfolge, das in den vorhergehenden Worten steckt.

§. 222.

Zweitens eignet sich die Melodie dieser Strophe ungemein für den Ausdruck der Trauer, der Wehmuth und Klage. Die

Gleichmäszigkeit des rhythmischen Tonfalls, die sich dem Ohr unwiderstehlich aufdringt, entspricht dem einförmigen Zuge des niedergebeugten Gefühles, welches von dem bunten Wechsel einer fröhlichen Stimmung entfernt ist und nur leise sich regt unter der Bürde, welche auf der Seele lastet. Wie der Pendel einer Uhr schwingt sich der Hexameter und der Pentameter hin und her, immer dasselbe Geleis, dieselbe Richtung einhaltend, in einzelnen Strömen auf und niederwogend. Weszhalb der Rhythmus des Distichon vorzugsweise geschaffen ist für den einfachen Wechsel einer sanfttraurigen Seelenstimmung, welche von leidenschaftlicher Erschütterung frei ist; denn für die letztere würde ein kühnerer, bewegterer Rhythmus gesucht werden müssen. Elegisch nannte man daher die Strophe, Elegie das aus solchen Strophen bestehende Gedicht, um auf die trübe, ernste und bekümmerte Stimmung hinzudeuten, die sich in dieser Form so ausdrucksvoll abspiegeln läszt, wie kaum in einer zweiten.

Denn obgleich es eine Menge andere Strophen giebt, einfache wie zusammengesetzte, worin die Trauer des mehr oder weniger erregten Herzens sich aussprechen kann, ist doch keine ihrer Grundbeschaffenheit nach so geschickt wie diese für den harmonischen Ergusz der Klage: auf und nieder strömt die Woge derselben unter sanften Schlägen, erhebt sich und sinkt regelmäszig am Schlusse des Ganzen in sich zusammen, schwankt hin und her, fluthet und legt sich besänftigt nieder. Die Gebrochenheit in dem Rhythmus des Pentameter, geknüpft an die nämliche Stelle, giebt den Ausschlag für diese charakteristische Wirkung. Die Geschlossenheit der Melodie aber gestattet zugleich keinen Uebergriff in der Stimmung: so wechselvoll die Stimmung dargelegt werden kann, darf sie doch nie sturmartig auftreten, die Bewegung des Rhythmus ist eine gehaltene und verlangt daher auch immer einen gehaltenen Strom der Empfindung, damit Form und Geist zusammenstimmen. Sanftheit ist der Grundzug des düster umschatteten Gefühles, welches diese Strophe malt: „elegisch“ bezeichnet diesen Begriff mit einem unübersetzbaren Worte.

§. 223.

Wie die Melodie sich auf und abschwingt, so bewegt sich auch die in den Tönen verkörperte Seele des Dichters, gefesselt an diese Melodie wie an eine Kette, die sie nicht zerreiszen kann, die sie nicht zerreiszen mag, da ihre Gefangenschaft Sache des freien Willens ist. Denn sie hat sich diejenige Beschränkung auferlegt, welche ihr selbst zusagt.

Die Form unterstützt den Gedanken in folgendem Beispiele, wenn der Dichter seine Elegie beginnt:

Zarte vergängliche Wölkchen umfliegen den schneeigen Aetna,
Während des Meers Abgrund klar wie ein Spiegel erscheint.

Wir blicken im Hexameter, gemäsz dem Gedanken, mit dem betrachtenden Dichter nach dem blauen Aether empor; im Pentameter

neigen wir das Haupt bodenwärts, und sind wir zur Mitte dieses Verses gelangt, so sucht unser Auge mit dem sinkenden Rhythmus die Tiefe auf, die zu unsern Füszen wogt. Form und Inhalt reichen sich hier die Hand. Diese Bewegung aber dauert fort, wenn auch der Inhalt nicht die Richtung des Auges bedingt:

Hier, Germania, lasz auf diesen unsterblichen Trümmern
Brechen die Lorbeern mich, die du bewilligetest.

Die in diesem Zuge waltende Schwermuth ist so beschaffen, dasz wir uns ebenso wie in der vorigen Strophe anfangs umschauen, alsdann aber von Trauer niedergebeugt das Haupt zur Seite sinken lassen; eine bescheidene Entsagung liegt unausgesprochen in den Worten, eine Entsagung auf gröszeren Ruhm. Eine ähnliche Bewegung der Trauer spricht aus der Strophe:

Dieses beglückte Gestad, das dort gastfreundlich heranwinkt,
Sah manch Menschengeschlecht wachsen und wieder vergehn.

Immer ist es am Schlusse, als breche die Seele unter der Last zusammen, die auf ihr liegt, bis die folgende Strophe den Kreislauf von neuem anhebt. Eine Stimmung, wo gleichsam der Schmerz sich am Schmerze labt.

II. Andere einfache Strophen von daktylischer Form.

§. 224.

Nachdem ich durch eine genauere Zerlegung des Distichon ein Beispiel geliefert habe, welches zur Genüge zeigt, wie die Melodie von dem Bau abhängt, werde ich mich über die Komposition anderer Strophen kürzer fassen dürfen. Zunächst wende ich mich zu den einfach geformten daktylischen Strophenarten, deren Charakter im Allgemeinen ein leichter Tanz ist, und zwar ein hüpfender, der durchweg hervortritt, sobald die Form eine einfach daktylische ist, d. h. aus bloszen Daktylen besteht. Doch richtet sich der Ausdruck dieses hüpfenden Tanzes nach der Länge der einzelnen Reihen, aus welchen die Strophe zusammengesetzt ist.

Je kürzer die Reihe ist, desto flüchtiger und runder erscheint der im Ganzen der Strophe aufgeführte Tanz. Eine kürzere Form möchte es nicht wohl geben als die von Schiller im „Punschliede" angewendete:

Vier Elemente,
Innig gesellt,
Bilden das Leben,
Bauen die Welt.

Ein rasches Hüpfen in einem nicht weit ausgedehnten, vielmehr auf den engsten Raum beschränkten Kreise; ein leichtes Gaukeln, welches gleichsam ein Tänzer ausführt, der ohne seinen Platz zu verlassen nur die Füsze schnell abwechselnd erhebt. Man hört aus dem Ganzen eine helle und heitere Musik heraus, eine Melodie, die sich in vier schnellen, kurzen Strömungen ergieszt, von welchen die

zweite und vierte hart abfällt. In der folgenden Strophe erneut sich das Tanzspiel:

Preszt der Citrone
Saftigen Stern:
Herb ist des Lebens
Innerster Kern.

Und so verstärkt sich dieser Eindruck mit jeder weiteren Strophe des Gedichts: wir werden gleichsam in den lebendigen Strudel der Tanzwoge mitten hineingezogen.

§. 225.

Erweitert sich die daktylische Reihe, so bleibt zwar der Grundcharakter dieses hüpfenden Tanzes unverändert, aber der Kreis desselben dehnt sich aus, so dasz die Gesammtbewegung der Strophe eine umfangreichere wird. Es ist dann nicht mehr ein bloszes Drehen und Hüpfen des Tänzers im Kreise, sondern wir gewahren aus dem dahinwogenden Rhythmus, dasz der Tanzende fortschreitet, gehorsam dem vorgeschriebenen Takte.

Ich wähle das bekannte Beispiel Schillers:

Ehret die Frauen, sie flechten und weben
Himmlische Rosen in's irdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band,
Und, in der Grazie züchtigem Schleier,
Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.

Diese Strophe ist durchaus verschieden von der vorigen, die bei vier Reihen vier Strömungen hat; erstlich hat diese hier sechs Reihen, aber demungeachtet nicht sechs Strömungen, sondern nur zwei Hauptströmungen mit scharfem Abfall. Denn der männliche Endreim der dritten und sechsten Reihe setzt ein gebietendes Halt von solchem Nachdruck, dasz die Rhythmen, die bisher in ununterbrochenem Zuge dahingaukelten, an diesen beiden Stellen urplötzlich still stehen, einen Augenblick wie festgebannt. Diesz ergiebt, bei genauerer Betrachtung, eine zwiefache Bewegung der Strophe. In den drei ersten Reihen nämlich schreitet der Tänzer, mit dem Rhythmentakte dahinfliegend, ungehemmt so lange fort, bis er an den männlichen, scharf abschneidenden Endreim gelangt; ist er aber zu diesem hingelangt, so hat er gerade einen vollständigen Kreis beschrieben und ist wieder auf demselben Punkte eingetroffen, von welchem aus er seinen Tanz begonnen hat. Nunmehr ruht er und schöpft gleichsam einen Augenblick Athem, um alsdann seinen Tanzflug zu erneuern, der sich abermals auf gleiche Weise in den drei letzten Reihen der Strophe abschlieszt. Die sechszeilige Schichtung reicht also gerade hin, um einen doppelten Ringtanz zu umfassen.

So wird sich je nach ihrem Umfange die daktylische Strophengattung verschiedenartig in ihrer Bewegung äuszern, die Lebhaftigkeit ihres hüpfenden Tanzschrittes indessen überall festhalten und nur Richtung, Wendung und Ziel desselben verändern, wie es die veränderte Beschaffenheit der daktylischen Gliederung mit sich bringt.

III. Einfache trochäische Strophen.

§. 226.

So flüchtig die aus Trochäen zusammengesetzten Reihen klingen, so stehen sie doch an Raschheit der Bewegung hinter den daktylischen zurück, wie es nicht anders sein kann, da der trochäische Fusz um eine Sylbe kürzer ist als der Daktylus. Dieser Umstand, so klein er anscheinend ist, macht sich in der Zusammensetzung der Glieder mit groszer Entschiedenheit bemerklich. Die hüpfende Bewegung ist auch bei diesen Rhythmengefügen charakteristisch, aber nicht so stürmisch und lebhaft wie sie in der daktylischen Strophe sich ausspricht.

Die Länge der einzelnen Reihen, womit die Strophe gebildet wird, entscheidet hier ebenfalls über die gröszere oder geringere Schnelligkeit der Bewegung. Je kürzer der Gesammtbau, desto geschwinder und lustiger das Gaukeln, das Dahinwogen, das Fortschreiten. Aber wie geordnet auch der Tanz sein mag, welcher in der trochäischen Strophe ausgeführt wird, er erscheint nicht so abgerundet wie in der daktylischen. Er besteht mehr in einem Hin und Herwiegen, in einem Ab und Zuspringen, in einem Haschen und Fangen als in einer eigentlichen Kreisbewegung. Diesz erkennen wir aus folgendem Beispeile einer aus möglichst kurzen Reihen gebauten Strophe:

Wo sich gatten
Jene Schatten
Ueber Matten
Um den Quell,
Reich an losen
Hagerosen,
Kommt zu kosen,
Brüder, schnell.

Die drei ersten Reihen dieser achtzeiligen Strophe gaukeln ganz gemächlich dahin, regelmäszig und ungehemmt; bei der vierten, welche mit einsylbigem Ausgange scharf abfällt (Um den Quell), empfinden wir, dasz ein rascherer Sprung geschieht: es ist als ob der Tänzer entweder mit einem stärkeren Satze weiter vor sich hinhüpfe, oder als ob er sich plötzlich im Kreise umwirbele, während er seither blos langsam, einen Fusz um den andern fortsetzend, sich zur Seite hinbewegt hätte. Dasselbe Spiel wiederholt sich in der zweiten vierzeiligen Hälfte.

§. 227.

Verlängern wir die Zeilen der trochäischen Strophe, so wird die Hüpfbewegung etwas mäsziger, ohne sonst ihren Charakter zu ändern. Denn zu einem Rundtanze, wie wir ihn aus der daktylischen Strophengattung entnehmen, gelangen wir auch nicht durch die weitere Ausdehnung des in dieser Versform auftretenden hüpfenden Tanzspieles.

Schiller singt:

Blickte nach dem Kloster drüben,
Blickte Stunden lang
Nach dem Fenster seiner Lieben,
Bis das Fenster klang:
Bis die Liebliche sich zeigte,
Bis das theure Bild
Sich in's Thal herunter neigte,
Ruhig, engelmild.

Nichts anderes als ein mäsziges Gebahren tanzender Reihen, die sich ohne Kreisbewegung einander entgegenhüpfen, zurückweichen und aufs neue diese oder jene Verschlingung der Tanzkette vornehmen, wie etwa bei einer Polonäse. Durch das Ohr wird die Gesammtmelodie einer solchen Strophe immer als ein Ganzes zusammengefaszt, das sich in seiner Darstellung wiederholt: ein gemächlicher Tanz von bestimmter Länge mit einer leichten Musik:

Dasz mit einer gröszeren Ausdehnung der Reihen die Bewegung sich immer mehr vermindert und die Strophe einem weiten Wogenbette ähnlich wird, welches ein sanfter Wind bestreicht, lehrt folgendes Beispiel:

Horch — die Glocken hallen dumpf zusammen
Und der Zeiger hat vollbracht den Lauf,
Nun, so sei's denn! Nun, in Gottes Namen,
Grabgefährten, brecht zum Richtplatz auf.
Nimm, o Welt, die letzten Abschiedsküsse!
Diese Thränen nimm, o Welt, noch hin!
Deine Gifte, o sie schmecken süsze!
Wir sind quitt, du Herzvergifterin.

IV. Einfache jambische Strophen.

§. 228.

Von der hüpfenden Bewegung der im Vorigen berührten Strophengattungen, von dem theils wirbelnden, theils mäszigen Tanzfluge der daktylischen und trochäischen Systeme, sinkt die Bewegung der jambischen Strophen zum ruhigen Schritte herab. Ueberhaupt ist ihr Bau so einfach, kunstlos und natürlich, wie es nur noch die Verbindung der trochäischen Masze ist: Kürze mit Länge zieht sich beständig und gleichmäszig durch das Ganze hin, wie Weisz und Schwarz auf einem Schachbrett.

Der Charakter der in solchen Strophen sich ausdrückenden Bewegung ist ein sanft zuschreitender, dessen Schnelligkeit sich weder vermindert bei längeren noch sich steigert bei kürzeren Reihen: der Gang behauptet ein unwandelbares Ebenmasz, womit er dem Ziele nachstrebt, bedächtig und ohne alle Eilfertigkeit. Das Ohr faszt daher die Melodie der einfachen jambischen Strophe zusammen als eine Musikwoge, die leicht geschwellt auf und abklingt, bis sie zuletzt wie von selbst stillsteht, ebenso gemach ausklingend wie sie gemächlich sich

erhoben, gemächlich fortgeschritten. Vergleichen wir das Beispiel:

Du denkst an mich so selten,
Ich denk' an dich so viel
Getrennt wie beide Welten
Ist unser beider Ziel.

Eine gleichsam in sich selbst verflieszende Tonwoge, welche, nachdem sie abgeklungen ist, im Ohre den Eindruck einer sehr harmonischen, aber höchst einfachen Wirkung hinterläszt. Es ist sodann als ob die Hand nur wenige Tasten des Fortepiano angeschlagen hätte, um einen leichten Accord hervorzubringen. Nur leis dringen die einzelnen Töne in das Herz. Wir emfinden diesz aus einer zweiten gleichgestalteten Strophe nicht minder:

Lasz tief in dir mich lesen,
Verhehl' auch diesz mir nicht,
Was für ein Zauberwesen
Aus deiner Stimme spricht.

§. 229.

Sanfte Rührung ist daher der Hauptcharakter der in der Jambenstrophe liegenden Melodie, sei's dasz ihre Musik zur Heiterkeit, sei's zum Ernste oder zur Trauer stimmen soll. Denn durch den Inhalt kann keine gewaltsamere Bewegung hervorgerufen werden, ebensowenig durch Verlängerung der einzelnen Reihen des Gesammtgefüges.

Was zunächst die Rührung anlangt, so kann sie bis zur Wehmuth durch die blosze Musik der Strophe gesteigert werden, namentlich durch folgende Form derselben:

Des deutschen Volks Berather
Umwandeln Gottes Thron;
Mir winkt der Aeltervater
Mit seinem groszen Sohn,
Und während voll von Milde
Die frommen Hände legt
Mir auf das Haupt Mathilde,
Steht Heinrich tiefbewegt.

Wird diese achtzeilige Strophe für ein längeres Gedicht verwendet, so kann es nicht fehlen, dasz uns durch die an Einförmigkeit streifende Gleichheit der Musik eine elegische Stimmung überkommt, die bis zur Thräne hinreiszt. Doch geschieht diesz keineswegs gewaltsam. Auch der Ernst des Inhalts bewirkt keine erschütternde Musik:

In Dunkel musz der Geist sich bergen
Damit's die Blöden nicht verstehn;
Dann kann er mitten durch die Schergen
Wie ein erhabnes Wesen gehn.

Ebensowenig vermag der bis zur Leidenschaftlichkeit gesteigerte Gedanke den Gang der Melodie zu steigern:

Doch gieb, o Dichter, dich zufrieden,
Es büszt die Welt nur wenig ein;
Du weiszt es längst, man kann hienieden
Nichts Schlechtres als ein Deutscher sein.

Endlich verändert auch die Verlängerung und Erweiterung der Reihen und des Strophengerüstes durch Vermehrung der Tonschläge keineswegs jenen Grundcharakter:

Nehmt hin die Welt, rief Zeus von seinen Höhen
Den Menschen zu, nehmt, sie soll euer sein.
Euch schenk' ich sie zum Erb' und ew'gen Leben,
Doch theilt euch brüderlich darein,

oder:

Kennst du das Bild auf zartem Grunde,
Es giebt sich selber Licht und Glanz.
Ein andres ist's zu jeder Stunde,
Und immer ist es frisch und ganz.
Im engsten Raum ist's ausgeführet,
Der kleinste Rahmen faszt es ein,
Doch alle Grösze, die dich rühret,
Kennst du durch dieses Bild allein.

Denn in der ersteren Strophe verlängern sich die Linien der Musikwoge, in der zweiten ballen sie sich, vermehrt in ihrer Zahl, übereinander; in beiden aber ist die Melodie dieselbe, eine sanft dahinhallende Strömung, die sich harmonisch für das Ohr zu einem Gesammtklang abrundet, dessen Charakter eine von Ruhe unterjochte Mannichfaltigkeit, ein Quellenrieseln, aber kein Quellensprudel ist.

V. Einfache anapästische Strophen.

§. 230.

Sofort aber steigen wir wieder zum Gipfel lebendiger Bewegung hinauf, wenn wir den jambischen Ton durch Hinzufügung eines kleinen Vorschlags von einer halben Note zum anapästischen steigern; wodurch eine Geschwindigkeit der Rhythmen erzielt wird, welche kaum hinter dem Tanze der daktylischen Gliederung zurückbleibt. Doch ist die anapästische Bewegung von der daktylischen in sofern verschieden, als sie nicht eine hüpfende wie die letztere ist, sondern eine im Sturm vorwärts fliegende; ein Charakter, welchen wir §. 200 u. f. näher beschrieben haben und den die anapästische Strophe durchgängig behauptet, sie mag sich in kürzeren oder längeren Reihen entfalten.

Tanzend schwebt also auch der Anapästenzug dahin, aber sein Tanz ist einerseits ein beständiges Weiterschweben, andererseits ein majestätisches Wiegen. Daher die Strophe einen würdevolleren Strom hat, und obwohl es der daktylischen Bewegung nicht an Würde gebricht, ist die letztere doch wegen ihres schwungvollen Hüpfens lebhafter, während das anapästische Gaukeln sich bei aller Raschheit feierlicher ausnimmt. Denn es verfolgt seine Bahn ebenso lebhaft als gesetzt. Diese Bahn geht wie bei der daktylischen Strophe in die Runde, und wir erhalten daher einen bald einfachen, bald mehr oder weniger verschlungenen Reigentanz, dessen Windung einen vollstän-

digen Kreis bildet, indem das Ende der Strophe uns zurückführt auf den nämlichen Punkt, wo die Bewegung angefangen hatte. Diesz erhellt aus der möglichst kurzen Form der anapästischen Strophengattung:

Zieht aus von dem Land
Der Geburt, zieht aus,
Und schleudert den Brand
In das eigene Haus.

Eine stürmische Tanzbewegung, welche bei der Kürze der Strophe einen sehr kurzen Umfang hat: der Ring, der hier beschrieben wird, könnte nicht wohl enger sein, da er gerade so eng ist, dasz die Bewegung um einen Mittelpunkt noch möglich wird. Die vier Reihen bilden eine einzige Gesammtströmung, die sich gleichsam um eine Achse dreht, fortgerissen durch ihre eigene Kraft; nicht einförmig jedoch, sondern zuckend bewegt sie sich im Sprunge.

§. 231.

Dieser stürmische Rundreigentanz der anapästischen Strophe erweitert seinen Kreis mit der Erweiterung der einzelnen Reihen. Doch nimmt alsdann die Bewegung selbst nicht an Schnelligkeit, sondern an Feierlichkeit zu.

Um einen einzigen Fusz ist die folgende anapästische Strophe, gegen die vorige, vermehrt, und dennoch hat sie an Umfang der Bewegung sowohl als an Grazie fast das Doppelte gewonnen:

Inbrünstige fromme Gebete
Dir, Kypria, send' ich empor,
Indem ich die Küsten betrete,
Die Haine, dir eigen zuvor.

Auf die weiblichen Reime der ersten und dritten Zeile fällt dabei ein besonderer Nachdruck, so dasz man einen lang aushallenden Tusch von Instrumenten an diesen Stellen zu vernehmen glaubt:

Du lächelst n[illegible] immer dem Grusze
Der Gläubigen, innig und mild:
Nie konnten die Götzen der Busze
Verdrängen das göttliche Bild.

§. 232.

Sind die Reihen indesz nicht alle von gleichmäsziger Länge, so hört die Rundbewegung zwar nicht auf, allein sie scheint, ehe sie den Kreis abschlieszt, Pausen zu machen.

So steht hier nach der dritten Reihe, die halb so lang ist als die übrigen, der musikalische Tanz in seinem Fluge ein Weilchen still:

Raublustig und schreckenverbreitend und arm
Geleitet Abdalla den Araberschwarm
Gen Afrika zu,
Vor Tripoli stehn die Beherzten im Nu.

VI. Die mittelhochdeutschen Strophen.

§. 233.

Blicken wir auf die Eindrücke zurück, die ich im Obigen mit kurzen Strichen angedeutet, so werden wir zugestehen müssen, dasz alle jene einfachen Strophen nichts zu wünschen übrig lassen, was Melodie betrifft, Wechsel und Wohllaut der Musik. Sie athmen insgesammt Leben und Bewegung, während jede von ihnen ihre besonderen Reize hat.

Man ersieht hieraus, wie unberechtigt das Gerede von „todter und starrer Metrik" ist, welche seit Klopstock in dem Versbau der neuhochdeutschen Poesie herrschen soll. Diejenigen, welche so keck gewesen sind, dergleichen Geschwätz zu Markte zu bringen, haben entweder aus totaler Unkenntnisz die herrlichen und unübertrefflichen Eigenschaften dieser Messung verneint, oder weil sie ihre eigene Ohnmacht fühlten, nach solcher regelrechter Messung zu dichten. Denn das beschränkte Talent wirft gern jede Fessel ab, unter dem Vorwande, sie sei nicht recht natürlich.

§. 234.

Damit aber die Melodie der aufgeführten Strophen rein erhalten werde, ist es nothwendig, dasz man ihre Gliederung, die Füsze, aus denen ihre Reihen gestaltet sind, rein ausführe und nur diejenigen Freiheiten sich gestatte, die sich mit dem Hauptcharakter des gewählten Grundmaszes vertragen, und die im siebenten Hauptstück aufgezählt worden. Denn eine willkürliche Vertauschung der Glieder ist erstens deszhalb unerlaubt, weil durch sie die Melodie der Strophe verletzt und aufgehoben würde.

Schon eine einzige ohne Grund angebrachte Veränderung macht sich auf nachtheilige Weise bemerklich:

Doch welcher Kranz soll dir gefallen
Und deiner Stirne würdig sein,
Indesz von deinen Bergen allen
Duftende Wälder niederwallen
Und Reben glühn von künft'gem Wein?

Hier ist in der vierten Reihe ein Trochäus gesetzt worden, wie hineingeschneit mitten in die Jamben: er verletzt den jambischen Grundcharakter ohne alle Noth, und man kann diese Veränderung durchaus nicht mit der Berufung auf rhythmische Malerei rechtfertigen. Denn die letztere musz sich stets der Regel unterordnen oder innerhalb der Regel entfalten: tritt sie auszerhalb des Gesetzes auf, ist ihr Erscheinen unberechtigt. Ein Anderes wäre es, wenn in allen Strophen die vierte Zeile auf gleiche Weise gestaltet würde, so dasz man eine daktylisch-trochäische Bewegung an dieser Stelle einschaltete; denn dadurch würde die Aenderung der Melodie eine regelrechte.

§. 235.

Zweitens ist die willkürliche Vertauschung der Glieder in dem einmal gewählten Rhythmus unangemessen, weil sie keinen Nutzen bringt für die Melodie der Strophe selbst, weder für die Steigerung ihres Wechsels noch für die Vermehrung ihrer Lebendigkeit.

Denn der angeschlagene Grundton der Daktylen, der Jamben, Trochäen und Anapästen erfreut sich innerhalb des Bereiches, worin er erklingt, bereits eines solchen Wechsels und eines so vielgestaltigen Lebens, dasz die ordnungslose und gleichsam in der Luft stehende Veränderung der Glieder nichts hinzuzufügen vermag, was von Vortheil für die Bewegung und Tonmalerei wäre. Nur ein ungebildetes, mit Harmonie der Sprache unvertrautes Ohr kann in der Unordnung des Grundmaszes eine heilsame Freiheit, einen Vorzug, eine Schönheit zu finden vermeinen. In so fern ist die Metrik „starr", als sie regelrechten Bau der Strophen verlangt; im Ernste aber wird sie für „starr" nur von demjenigen erklärt werden, dessen Ohr die Unordnung der Ordnung vorzieht. Harmonie kann nie erzeugt werden durch ein buntes Untereinanderwürfeln der Versglieder: unharmonische Messung wird auf eine unharmonische Bewegung des Geistes zurückweisen. Vernachlässigung der Harmonie, sei's im Einzelnen, sei's im Ganzen, widerstreitet dem idealischen Ausdruck und führt zur Alltagsweise.

§. 236.

Die neuhochdeutsche Sprache hat sich in der Poesie, seit einem Jahrhundert, für eine so bestimmte Messung entschieden, für eine Strophenmusik von solcher Vollendung, dasz es die gröszte Vorsicht nöthig macht, die auf Hebung und Senkung gegründeten Formen des Mittelhochdeutschen zu erneuern. Denn sobald wir jene mittelalterlichen Weisen blindlings wieder einführen, laufen wir Gefahr, in den Ton der sogenannten Knittelverse zu verfallen: so unbestimmt erscheint unserem Ohre, das sich in die feine neuhochdeutsche Weise gleichsam hineingelebt hat, jene Bewegung der mittelhochdeutschen Strophe überhaupt.

Die Preiser des Volksliedes halten sich an jene aufgegebene Form des Mittelalters, welche von ihnen für die „allein musikalische" gerühmt wird, und welcher sie zugleich eine gröszere „Volksthümlichkeit" oder „Deutschheit" zuschreiben. Auf die Widerlegung solcher Meinungen brauche ich nicht näher einzugehen; die Sache selbst spricht gegen sie. Denn die Verse, welche von diesen Verehrern der auf Hebung und Senkung gegründeten Weise als Musterstücke des Gesangs und Wohllauts dargeboten werden, sehen einer Art Knittelverse ähnlich wie ein Ei dem andern. Im besten Falle werden wir durch sie an solche Reihen erinnert, wie sie im ersten Theile des Faust und in Wallensteins Lager (von selbst versteht sich, dem Charakter dieser Gedichte ganz angemessen) an unserem Ohre vorüberwogen. Das musikalische Element solcher Verse und Strophen, weit entfernt das höchste zu sein, kann nur einem gewöhnlichen Ohre ge-

nügen, welches mit keiner besseren Harmonie bekannt ist. Ein Beispiel wird am deutlichsten zeigen, welche nahe Verwandtschaft zwischen dem Tone solcher unregelmäszig gebauter Strophen und dem Tone der Knittelverse besteht; ich wähle das erste beste Lied von Heinrich Heine, welcher, wie vielseitig behauptet worden ist, darin vornehmlich seine Genialität offenbaren soll, dasz er die edle Form zerbreche:

Du hast Diamanten und Perlen,
Hast Alles, was Menschenbegehr,
Und hast die schönsten Augen —
Mein Liebchen, was willst du mehr?

Auf deine schönen Augen
Hab' ich ein ganzes Heer
Von ewigen Liedern gedichtet —
Mein Liebchen, was willst du mehr?

Mit deinen schönen Augen
Hast du mich gequält so sehr,
Und hast mich zu Grunde gerichtet —
Mein Liebchen, was willst du mehr?

Ganz abgesehen von dem unbedeutenden Inhalte des Ganzen, musz man gestehen, dasz, wenn diesz der erneuerte Ton des Volksliedes sein soll, dieser Ton sehr nahe an Prosa streift, zum mindesten kein Flötenton ist. Kurz, Form und Gedanke dieser Strophen nehmen sich sehr gewöhnlich aus, stehen aber in dieser Beziehung allerdings wechselseitig in Einklang.

§. 237.

Die mittelalterliche Messung in derselben Weise zurückzuführen, wie sie gewesen ist, wäre ein ebenso groszer Miszgriff wie er in der hölzernen und knechtischen Nachahmung der antiken Formen seit Klopstock begangen worden ist, bis Platen uns auf diesem Gebiete das rechte Verhältnisz aufgeschlossen und gewiesen. Wir müssen daher von den mittelalterlichen Formen nur so viel aufnehmen, als dem Genius der neuhochdeutschen Sprache zusagt, oder das nämliche Verfahren einschlagen, als ob wir es mit den Formen einer fremden Sprache zu thun hätten, die wir unserem Idion aneignen möchten, soweit ihm dadurch nichts Fremdartiges und Gesetzwidriges aufgebürdet wird.

Die griechische Schönheit dient uns zum vortrefflichsten Muster, nachdem wir die sklavische Nachzirkelung der antiken Masze glücklich überwunden haben. Die Metra ändern sich bei der Verpflanzung aus einer Sprache in die andere. Dafür liefern auch die aus den südlichen Sprachen Europa's entlehnten Formen einen zweiten Beweis. Es war den Deutschen unmöglich, die Form der Stanze, des Sonetts, der Terzine und anderer Strophen unverändert auszuprägen: wir muszten die Messung derselben unserer Messung anpassen. Wäre diesz nicht geschehen, und hätten wir die Betonung der Italiäner, Spanier und anderer neuer Völker bei uns einführen wollen, so würde eine Vers- und Strophenbewegung entstanden sein, deren Unregelmäszigkeit unserem Ohre nimmermehr zugesagt hätte.

Auch diese moderne Accentuirung würde uns in das Tonreich der Knittelverse gestürzt haben. Wollen wir also die Weisen des Mittelhochdeutschen wieder aufnehmen, so verlangt ihre Einbürgerung jedenfalls, dasz sie einem festen und stetigen Gesetze der Messung unterworfen werden, unter Beobachtung gröszerer Strenge als man seither für nothwendig erachtet.

§. 238.

Unter allen Strophen des mittelhochdeutschen Gesangs verdient es vorzugsweise die Strophe des Nibelungenliedes, dasz sie für unseren Gebrauch erneuert werde. In ihrer musikalischen Strömung erinnert sie an die wogenden Reihen des Hexameters; es scheint als ob die letzteren in dieser Form vierfach aufgeschichtet wären, um eine Welle von fast unbeschreiblicher Mannichfaltigkeit der Bewegung zu offenbaren, während doch das Ganze einen festen Zusammenschlusz hat. Die Musik derselben wogt hin und her; die Rhythmen tanzen, hüpfen und schreiten, um sich am Ende der vierten Reihe gemach zur Ruhe hinzustrecken, wie eine Meerwoge, die ausgetobt hat, bald nach gröszerer, bald nach geringerer Schwingung.

Auf welche Weise sie, bei Gleichmäszigkeit in all' ihrem Wechsel, erneuert werden könne, zeigt am besten Karl Simrock, theils durch seine Umwandlung der alten epischen Gesänge, theils durch eigene Schöpfungen. Es scheint allerdings, als ob für das Ideal ihrer Neugestaltung noch mehr geleistet werden könnte, namentlich durch strengere Beobachtung der neuhochdeutschen Sylbenmessung, die jetzt durch genaue Gesetze geregelt ist. Aber jedenfalls hat Simrock die Wege für ihre Wiedergeburt siegreich angebahnt. Ist das vollendetste Muster wiedergefunden, so wird auch eine genauere Schilderung des Gesammtwogenschlags dieser Strophe möglich sein. Von Uhland und Andern ist sie reinjambisch ausgebildet worden: was nicht genügt und ihre Bewegung allzueinförmig macht. Wenn Simrock bei wechselreicher Hebung und Senkung die Reihen so hinstellt:

Brunhild die schöne bald auf die Füsze sprang:
„Edler Ritter Gunther, des Schusses habe Dank!"
Sie wähnte noch, er hätt' es mit seiner Kraft gethan:
Nein, gefället hatte sie ein viel stärkerer Mann,

dann haben wir eine ungleich buntere Woge, als wenn Uhland mit ununterbrochener Jambenmusik, eine Zeile wie die andere, fortsingt:

Am Ruheplatz der Todten, da pflegt es still zu sein,
Man hört nur leises Beten bei Kreuz und Leichenstein;
Zu Döffingen war's anders, dort scholl den ganzen Tag
Der feste Kirchhof wieder vom Kampfruf, Stosz und Schlag.

Jedenfalls fühlte Uhland, wie bedenklich es sei, die alterthümliche Messung unter hauptsächlicher Berücksichtigung der Hebung auf das hochdeutsche Idiom unserer Tage anzuwenden, wo das Ohr an strenge Gleichmäszigkeit in der Folge der Rhythmen entschieden gewöhnt ist.

Neuntes Hauptstück.

Die zusammengesetzten Strophen und ihre rhythmische Malerei.

A. Die einfach-zusammengesetzten Strophen.

§. 239.

Unter einfach-zusammengesetzten Strophen ist diejenige Bauart derselben zu verstehen, welche die gleichen Rhythmen für alle Reihen festhält und keine andern in die einmal gewählten Versfüsze einmischt, aber die einzelnen Reihen dergestalt gliedert und anordnet, dasz sie nicht allein in ihrem äuszeren Umfange verschieden, sondern auch bunter nebeneinander und hintereinander aufgeschichtet sind. Derartige Gebäude liefern daher ein Ganzes, das reicher und mannichfaltiger in seinem Flechtwerk ist, als die einfache Strophe, ohne dabei den Grundrhythmus zu verändern und diesem eine fremde Färbung beizumischen. Vielmehr bleibt die Farbenmischung eines dergestalt erweiterten Gerüstes die nämliche, die das einfache Gerüst hat, weil zur Zusammensetzung des erstern die nämlichen Stoffe verwandt worden sind. Die daktylische Strophe hat durchgängig die Daktylen, die jambische die Jamben, die trochäische die Trochäen und die anapästische die Anapästen zur Grundlage, im Einzelnen wie im Ganzen, beibehalten. Nur in so fern hat die Farbenmischung der einfach-zusammengesetzten Strophe eine Veränderung erlitten, als die Farben theils voller, theils wechselreicher aufgetragen worden sind.

Wollen wir also die Gesammtbewegung eines so vielfachen und doch dabei einfachen Reihenbündels aufsuchen, so dürfen wir nicht erwarten, dasz wir eine von der einfachen Gattung durchaus verschiedene Strömung antreffen werden. Vielmehr wird sich überall zeigen, dasz die zusammengesetzte Woge die nämliche Grundmelodie behauptet, die in der einfachen Gestalt der Strophe vorhanden ist, gemäsz der im vorigen Hauptstücke gegebenen Schilderung. Nur der Reichthum der Grundmelodie hat sich vermehrt, die Tonschwingung greift weiter, stockt früher, richtet sich dahin oder dorthin; kurz, das Ganze erneut innerhalb der Schranke des Strophenumfangs die dahinschwebende Musik so vielfach und so lange, bis der Schlusz die Harmonie endigt.

I. Die daktylische einfach-zusammengesetzte Strophe.

§. 240.

Aus dem Ebengesagten geht hervor, dasz die Betrachtung kurz gefaszt werden kann, die den einzelnen dieser einfach-zusammengesetzten Strophen zu widmen ist: von den Grundmelo-

dien derselben würde nur die frühere Schilderung wiederholt werden können. Wende ich mich also zur daktylischen Strophe, die ihre Komposition, bei aller Einfachheit und Gleichheit des zu Grunde gelegten Rhythmus, vermannichfaltigt und erweitert hat, so dürfte es nicht nöthig sein, mehr zu bemerken, als dasz die Erweiterung und Vermannichfaltigung des äuszeren Gerüstes sich gleichzeitig auch auf den Tanzplatz erstreckt, über welchen die vermehrten rhythmischen Reihen gebieten. Der hüpfende Rrundtanz der Daktylen behauptet die nämliche Lebhaftigkeit, den nämlichen Grundcharakter, aber steigert sich zu einem mehr oder weniger bunten Durcheinander, welches bei allem Wechsel harmonisch zusammengeschlossen bleibt.

Lesen wir also eine der längsten Strophen:

Gleichwie bekleidet die wintererfrorenen
Auen des Frühlinges blumige Schaar,
Schmückt das verödete Haus der verlorenen,
Aber so wonniglich wiedergeborenen,
Fürstlichen Zweige gesegnetes Paar!
Aus der Gefahr
Winterlich über sie fallendem Schauer
Kehrten sie, singende Vögel, zurück:
Wieder entstrahlte der Wolke der Trauer
Sonniges Glück.

Trotz des Umfangs dieses zehnzeiligen Gerüstes tritt das Ganze doch in leicht übersehbarer fester Harmonie klar heraus. Zuerst erscheint der Reigen in weiten Ringen ausgedehnt, die sich mehrfach verschlingen, wenden und pausiren: zur zweiten Hälfte gelangt, finden wir die Bewegung in den letzten vier Reihen einfacher, im Vergleich mit dem Tanze der ersten Hälfte auf eine regelmäszige Kreislinie zurückgeführt, welche mit einem rascheren Sprunge („aus der Gefahr") begonnen hat und mit einem dem ersteren gleichen Sprunge („sonniges Glück") abschlieszt.

II. Die trochäische einfach-zusammengesetzte Strophe.

§. 241.

Das Hüpfen der Trochäen ohne einen Rundtanz, wie er durch die daktylische Form sich gestaltet, nimmt in der Zusammensetzung eines bunten Gefüges ebenfalls einen bunteren Ausdruck an, ohne im Uebrigen den Charakter des Tanzes zu verändern. Die verschiedenen Reihen hüpfen verschieden ab und zu, je nachdem der ihnen angewiesene Raum sich verengert oder erweitert; es tritt bald eine neue Wendung mit einem neuen Gegenüber (wenn ich so sagen darf), bald eine andere Neigung der Hüpfenden, bald eine gleichmäszige Bewegung, bald eine schnellere oder wieder langsamere Schwingung der Glieder

ein: das Ganze fällt stufenweise in harmonischen Strömungen ab, wie ein künstlicher, über Felsenwände herabtanzender Gieszbach.

Eine der interessantesten und reichsten Zusammensetzungen bietet uns Göthe, in einer Strophenform, die ich im letzten Satze vor Augen hatte, die daher in ihrem Wechselspiel hinreichend geschildert ist:

Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben.
Seine Wort' und Werke
Merkt' ich und den Brauch,
Und mit Geistesstärke
Thu' ich Wunder auch.
Walle! walle
Manche Strecke!
Dasz, zum Zwecke,
Wasser fliesze,
Und mit reichem, vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergiesze.

Die erste gröszere Hälfte dieses Gefüges theilt sich in zwei an Länge ungleiche, scharf geschiedene Strömungen ab; die zweite Hälfte hat zwar auch eine zwiefache Strömung, aber das Gewinde derselben ist unregelmäsziger als der Bau der ersten acht Zeilen durch einander geflochten.

III. Die jambische einfach-zusammengesetzte Strophe.

§. 242.

Die schillernde Woge des jambischen, sanftbewegten Rhythmus schillert fort, wenn wir auch ihren Umfang durch Häufung der Zeilen, die bald an Länge unter sich verschieden, bald in ihrem Zusammenschlusz verändert sind, äuszerlich ausdehnen. Aus der Woge wird alsdann eine Wasserfläche von der nämlichen Bewegung und Farbe: ihre Ufer haben sich gleichsam zurückgezogen, doch nie in eine so grosze Entfernung, dasz wir den bunten Spiegel nicht mehr zu überschauen vermöchten. Zugleich regt ihre Decke kein heftigerer Wind auf, als zuvor, sondern der nämliche linde Odem der Luft fächelt über sie hin. Wir fühlen diesz an dem sanften Geschaukel, sobald wir unsern Kahn dem flüssigen Elemente anvertrauen:

Arion war der Töne Meister,
Die Cither lebt' in seiner Hand;
Damit ergötzt' er alle Geister,
Und gern empfing ihn jedes Land.
Er schiffte goldbeladen
Jetzt von Tarents Gestaden,
Zum schönen Hellas hingewandt.

Desto deutlicher empfinden wir die Anmuth der Fahrt auf solchem Spiegel, je weiter die Fluth abgesteckt wird:

Was rennt das Volk, was wälzt sich dort
Die langen Gassen brausend fort?
Stürzt Rhodus unter Feuers Flammen?
Es rottet sich im Sturm zusammen,
Und einen Ritter, hoch zu Rosz,
Gewahr' ich aus dem Menschentrosz,
Und hinter ihm, welch Abenteuer!
Bringt man geschleppt ein Ungeheuer:
Ein Drache scheint es von Gestalt,
Mit weitem Krokodilesrachen,
Und alles blickt verwundert bald
Den Ritter an und bald den Drachen.

§. 243.

Unter die vornehmsten Strophen dieser einfach-zusammengesetzten Gattung rechnen wir erstens die den Italiänern entlehnte Terzine. Das aus drei Reihen bestehende Geflecht spinnt sich an dem Bande der unter einander verschlungenen Reime unaufhörlich fort, wie ein voller Landstrom, der durch eine weite Ebene unter ewig gleichem Geplätscher hinflieszt. Diese Form erhält auf solche Weise das Eigenthümliche, dasz sie gleichsam zu einer in lieblicher Einfachheit fortklingenden endlosen Strophe wird oder doch einem langen, in seiner Hauptmelodie regelmäszigen Musikstücke ähnelt:

Im ernsten Beinhaus war's, wo ich beschaute,
Wie Schädel Schädeln angeordnet paszten;
Die alte Zeit gedacht' ich, die ergraute.

Sie stehn in Reih' geklemmt, die sonst sich haszten;
Und derbe Knochen, die sich täglich schlugen,
Sie liegen kreuzweis, zahm allhier zu rasten.

Entrenkte Schulterblätter! Was sie trugen?
Fragt Niemand mehr; und zierlich thät'ge Glieder,
Die Hand, der Fusz zerstreut aus Lebensfugen.

Ihr Müden also lagt vergebens nieder;
Nicht Ruh' im Grabe liesz man euch; vertrieben
Seid ihr herauf zum lichten Tage wieder,
Und Niemand kann die dürre Schale lieben —

§. 244.

Ihr gegenüber steht zweitens die Oktave oder Stanze, welche aus sechs der Terzinenform ähnlichen Reihen gebildet wird, auf die zwei gleichlange mit einander gereimte Zeilen folgen, um dem Gebäude eine abschlieszende Grundlage (Basis) zu geben. Das Ganze hat einen leicht übersehbaren Umfang mit einer festen Melodie gewonnen, die in einer anfangs wechselnden Musikwelle besteht, welche sich durch die beiden Schlusz-

reihen zur Ruhe hinlagert, harmonischen Tonabfalles endigend. Die Musik dieser einfach-zusammengesetzten Strophe besteht also aus einer streng in sich abgeschlossenen melodischen Strömung, die sich zwiefach theilt: erstens in ein Wogengeplätscher, welches sanft emporzusteigen scheint, und zweitens in einen gelinden Fall der Gewässer, der gleichsam im Thale stattfindet.

Das Ohr hört diesz deutlich heraus:

Wie Byron einst bekriegt' ich jene Bäre,
Die nach dem Jüngling grimmige Tatzen streckten;
Sein feurig Rosz schien ihnen eine Mähre,
Bis sie die Wahrheit, doch zu spät, entdeckten.
Zwar warf ein Sturmwind meines Ruhmes Fähre,
An Klippen, die des Neides Fluthen leckten:
Doch wird der Lohn des ungebeugten Ringens
Stets herbe Frucht sein bittern Miszgelingens?

§. 245.

Drittens gehört in diese Gattung das Sonett, dessen Form zwar auf den ersten Anblick aus mehreren Strophen zusammengestellt zu sein scheint, in der Wirklichkeit aber nicht mehr als ein einziges Strophengebäude von mehreren Stücken ausmacht. Dieser Stücken sind vier, und wie schon ihre Reimverknüpfung anzeigt, gehören je zwei und zwei auf das innigste zusammen, zwei Hauptströmungen bildend, die jedoch ihrerseits von einander nicht so getrennt und so verschieden sind, dasz man sie für zwei besondere Strophen zu halten hätte. Wir können nur sagen, dasz kurze Pausen zwischen die beiden Hauptströmungen, noch kürzere zwischen die beiden Stücke, aus welchen jede dieser Hauptströmungen besteht, eintreten. Diese Pausen indesz sind nicht von so erheblichem Einflusz, dasz sie eine Wirkung auf das Ohr hervorbrächten, wie sie uns aus einem Gedichte entgegentritt, das aus einfachen sich wiederholenden Strophen geformt ist. Die vier Stücke des Sonetts erscheinen vielmehr wie vier einfache Reihen von einem auszergewöhnlichen Umfange.

Durch das Ganze zieht sich eine einzige Gesammtmelodie, welche für das Ohr leicht faszlich ist: diesz vor Allem entscheidet für die Einheit des Gebäudes oder für die Annahme einer einzigen Strophe. Die erste und zwar längere Hälfte entwickelt den Hauptstrom der jambischen Musik, die sich gemach vor unserem Ohre aufrollt: die zweite kürzere Hälfte umfaszt den Nebenstrom oder den Nachstrom, der gleichsam hinterher rollt, um die Melodie zu einem harmonischen Abschlusze zu bringen. Das Sonett besteht also aus einer Art Aufgesang und aus einer Art Abgesang.

Wir können das Sonett, um seine Pausen anzudeuten, in vier Rubriken getheilt schreiben:

Anstimmen darf ich ungewohnte Töne,
Da nie dem Halben ich mein Herz ergeben:
Der Kunst gelobt' ich ganz ein ganzes Leben,
Und wenn ich sterbe, sterb' ich für das Schöne.

Doch wünscht' ich, dasz man Bessere bekröne,
Mich aber ziehen lasse, wo ich neben
Dem Höchsten lernen kann nach Hohem streben,
Ja, dasz man mir mein Vaterland verpöne!

Ich lieb' es drum in keinem Sinne minder,
Da stets ich mich in seinem Dienst verzehre;
Doch wär' ich gern das fernste seiner Kinder.

Geschieht's, dasz je den innern Schatz ich mehre,
So bleibt der Fund, wenn längst dahin der Finder,
Ein sichres Eigenthum der deutschen Ehre.

Ebenso wohl dürften wir auch die vier Strömungen ungetrennt aufreihen. Ein Dichter aber wird schwerlich im Stande sein, ein gutes Sonett zu liefern, sobald er nicht die eigentliche Hauptmelodie desselben begriffen hat, welche uns zur Annahme einer einzigen Strophe berechtigt: er ist in diesem Falle auszer Stande den Gang der Melodie zu treffen und richtig einzuhalten. Denn mit der melodischen Bewegung gehen die Gedanken Hand in Hand, und sobald die Bewegung unsicher oder lahm ist, verlieren die Gedanken selbst an Nachdruck. Die Pausen verlangen, dasz an den Stellen, wo sie eintreten, samt der Reihe der Gedanke abgeschlossen werde und ende, wenigstens einen angenehmen Ruhepunkt finde. Zwischen dem Auf- und Abgesang, also ungefähr in der Mitte des Ganzen, ist zwar nicht volle, doch immer eine stärkere Interpunktion nöthig, da sich an dieser Stelle der Hauptabschnitt geltend macht.

IV. Die anapästische einfach-zusammengesetzte Strophe.

§. 246.

Ueber die Grundmelodie dieser Strophengattung habe ich §. 230 u. f., unter Vergleichung von §. 200 u. f., einige Andeutungen gegeben, welchen nur wenig hinzuzufügen sein dürfte: in der einfach-zusammengesetzten Anapästenstrophe behauptet sich der Charakter des stürmischen Rundreigentanzes mit seiner Würde und Feierlichkeit. Es versteht sich aber nach dem bereits Gesagten von selbst, dasz durch die reichere Schichtung, durch die verschiedene Länge der einzelnen Reihen, sowie durch die Anordnung und Reimverbindung derselben der lebhafte Wogenzug der Gesammtmelodie vielfach modifizirt wird: die tanzenden Reigen schwenken sich bald nach dieser, bald nach jener Richtung, einer Wetterfahne vergleichbar, welche der Wind von mehreren Seiten blasend dreht, zuweilen rund herumwirbelt. Wegen ihrer feurigen Bewegung und ihres le-

bensvollen Ausdrucks ist diese Form in unserer Lyrik überaus beliebt; denn welcher Poet möchte nicht danach trachten, seinen Hörer durch die Gewalt der Rhythmen zu fassen und mit sich fortzureiszen. Es würde indesz verkehrt sein, solche Rhythmen mit einem Inhalte auszustatten, der eine ruhigere Entfaltung fordert; die Form würde mit dem Geiste nicht versöhnt sein, sondern im Widerstreite liegen, abgesehen davon, dasz kühle und prosaische Gedanken durch den Sprachausdruck allein nicht umgewandelt werden können, Wärme und Poesie zu athmen.

Schiller beschreibt den Wasserstrudel der Charybdis, und nachdem er das Brausen desselben in einer malerischen Strophe geschildert, führt er also fort:

Doch endlich, da legt sich die wilde Gewalt,
Und schwarz aus dem weiszen Schaum
Klafft hinunter ein gähnender Spalt,
Grundlos, als ging's in den Höllenraum,
Und reiszend sieht man die brandenden Wogen
Hinab in den strudelnden Trichter gezogen.

Die Gesammtbewegung theilt sich hier in zwei Hauptströmungen; die vier ersten Reihen der Strophe bilden einen weiten Rundtanz, während die beiden letzten, durch den Reim aneinander gebunden, eine Strömung zu veranschaulichen und hervorzurufen scheinen, deren rascher Flusz zu einem ovalen Ringe zusammenschwillt.

Eine andere Form, bunter und wechselreicher in ihren auf und ab gaukelnden Tanzzügen, bietet derselbe Dichter:

Doch wachsend erneut sich des Stromes Wuth,
Und Welle auf Welle zerrinnet,
Und Stunde an Stunde entrinnet;
Da treibt ihn die Angst, da faszt er sich Muth,
Und wirft sich hinein in die brausende Fluth,
Und theilt mit gewaltigen Armen
Den Strom, und ein Gott hat Erbarmen.

Noch mannichfaltiger ist folgende von ihm:

Zu Achen, in seiner Kaiserpracht,
Im alterthümlichen Saale,
Sasz König Rudolph's heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle.
Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins,
Es schenkte der Böhme des perlenden Weins,
Und alle die Wähler, die Sieben,
Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,
Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,
Die Würde des Amtes zu üben.

B. Die bunt-zusammengesetzten Strophen.

§. 247.

Unter bunt-zusammengesetzten Strophen ist diejenige Gattung der Strophen zu verstehen, deren Rhythmen gemischt sind, ein Gebäude liefernd, dessen Gerüst nicht allein den ein-

zelnen Reihen nach verschieden sein kann, sondern auch in den Reihen selbst. Mit andern Worten, der dem Ganzen zu Grunde gelegte Rhythmus tritt nicht mehr einfach auf, wie in der einfachen und in der einfach-zusammengesetzten Strophengattung, sondern man hat seine Gliederung vermannichfaltigt, indem man mit den dazu erforderlichen Bausteinen wechselte, also den reinen Strom der Daktylen, der Jamben, der Trochäen oder der Anapästen aufgab. Die Buntheit der Mischung indessen erstreckt sich keineswegs bis zur Unregelmäszigkeit, vielmehr sind dem Belieben hierbei bestimmte Gränzen gezogen, und es herrscht über dem Bauen, Fügen und Schichten ein festes Gesetz, das Gesetz der Symmetrie, welches verhindert, dasz die Schöpfung zum Chaos ausschlägt.

Ein blindes Zusammenwürfeln verschiedener Versfüsze und Glieder kann nicht stattfinden; denn sonst entstände Wirrsal, keine Melodie. Künstlicher jedoch, minder einfach, erscheint jedenfalls eine solche Bauart, aber nicht im nachtheiligen Sinne des Worts. Denn obgleich Sylbe für Sylbe, Reihe für Reihe mit jeder neuen Strophe unverändert im kleinsten Laute wiederkehren musz, damit das Ebenmasz des Strophengedichts überall erhalten werde, so ist diese Strenge doch kein unnatürlicher Zwang, sondern gegründet auf die Gleichmäszigkeit der Empfindung, welche durch das Gedicht des Lyrischen Baumeisters herrschen soll. Auszerdem hat Letzterer für Klarheit der Melodie zu sorgen; was unmöglich sein würde, wenn der Wechsel der Rhythmen auf einem Ohngefähr beruhte. Selbst der freie Dithyrambus der Griechen hatte seine festen Gesetze, in seiner scheinbaren Regellosigkeit waltete Regel.

§. 248.

Wie unter den einfachen Strophen ein verschiedener Grad der Einfachheit sich bemerklich macht, so wird auch die bunte Mischung der zusammengesetzten Strophengebäude bald einfacher, bald kühner sein, vom Leichteren zum Schwereren aufsteigen.

Die Kunst hat allezeit ihre Anfänge und entfaltet sich durch langsames Fortrücken; ein Beispiel giebt das andere, ein kühner Versuch reizt zum noch kühneren, sei's dasz man den Beifall und die Bewunderung Anderer gewinnen will, sei's dasz man eine feinere und vielgestaltigere Form nothwendig hat für den Ausdruck dessen, was die Seele beschäftigt. Denn die Form ist nichts als der treue Spiegel des innerlichen Seelenlebens.

§. 249.

Nachdem also der Lyriker einmal das elegische Distichon gefunden hatte, so war die Bahn gebrochen für jede andere Art der Strophenzusammensetzung. Zuerst, kann man sagen, gerieth er auf den Gedanken, zwei einfache Reihen zusammenzustellen, deren jede einen von der andern verschiedenen Rhyth-

mus hatte; was dadurch veranlaszt ward, dasz er einen gewissen Wechsel der Seelenstimmung, eine hin und her oder auf und ab schwankende Bewegung auf eine andere Weise malen wollte, als es seither versucht worden. So kam es denn unter anderm, dasz er, einfach genug, einen Hexameter mit einem jambischen Trimeter zu einem Strophenganzen verknüpfte.

Er sang also:

Sind die Fasanen zerlegt auf silbernem Teller und endlich
Mit frischen Rheinweins ächtem Gold gespeis't, o Freund?

Der Eindruck dieser Melodie, durchaus verschieden von dem des elegischen Distichon, ist begründet auf die zwiefache Grundbewegung des Ganzen, eine daktylisch-spondeische und eine jambische. Auf die obige Betrachtung ihres beiderseitigen Charakters gestützt, finden wir zuerst einen beschleunigten, dann einen gemächlichen Gang; es ist als ob wir bei der ersten Reihe mit einem Rosse im Galopp dahinjagten, am Ende derselben das Thier durch einen gewaltsamen Ruck des Zügels zum Stehen brächten und darauf in der zweiten Reihe gemächlich im Schritte weiter ritten. Wir werden diesz noch genauer inne, wenn wir fortlesen:

Immer noch säumt dein lieber Besuch! Welch' neue Verwicklung
Hat neue süsze Schwierigkeiten aufgethürmt?

Zugleich dünkt es uns, als wäre das bei der zweiten Reihe zurückgelegte Wagstück viel kürzer als der Raum, welchen wir durch den raschen Flug der ersten Zeile zurückgelegt. Natürlich wird dieser Unterschied noch auffallender, wenn wir die zweite Reihe um ein Drittel verkürzen:

Winterlich tobt die Natur, wildbrandende Schauer des Nordost
Umtosen Schiff und Eisenbahn.

§. 250.

Dieser zwiefache, wie von zwei verschiedenen Uhrwerken ausgehende Pendelschlag der doppelreihigen Strophe steigert sich mehr und mehr zu einem vielbewegten Vielerlei, wenn wir eine gröszere Anzahl von Reihen aus buntgemischten Rhythmen zu einem Strophenganzen zusammenschichten. So lange jedoch der Rhythmenstrom nur in zwei von Grund aus verschiedene Wogen zerfällt, so lange behauptet die Melodie immer noch eine grosze Einfachheit, da sie nicht über den Wechsel zweier Hauptströmungen hinaussteigt.

Am einfachsten ist diejenige Mischung, wo nicht mehr als die Schluszzeile von der Hauptmelodie abweicht, den Refrain jeder einzelnen Strophe bildend:

Dem Winke seiner Brauen
Harrt stumm sein Mannenheer,
Doch seine Augen schauen
Kühn über's weite Meer;
Und laut erbrausen die Wogen.

Mächtiger und nachdrücklicher wirkt die Zusammensetzung, sobald die Strophe, ohne einen Refrain zu bilden, gegen den Schlusz

in einen neuen Rhythmus übergeht, wie aus jambischen Reihen in anapästistische:

Und immer höher schwoll die Fluth,
Und immer lauter schnob der Wind,
Und immer tiefer sank der Muth:
O Retter, Retter, komm geschwind!
Stets Pfeiler bei Pfeiler zerborst und brach,
Laut krachten und stürzten die Bogen nach.

Ein Uebergang, der sehr malerisch, aber immer noch mäszig ist, indem der Dichter aus dem fortschreitenden ruhigen Schritte in den fortschreitenden Sturmschritt ohne Sprung allmählig vorrückt, um gleichsam den zeitweise zum Orkan anwachsenden Wind zu zeichnen. Auf das gewaltigste bricht diese Mischung der rhythmischen Reihen in jener Strophe durch, welche Göthe theils aus Trochäen, theils aus Anapästen kunstgewandt geformt hat:

Mahadöh, der Herr der Erde,
Kommt herab zum sechsten Mal,
Dasz er unsers Gleichen werde,
Mitzufühlen Freud' und Qual.
Er bequemt sich hier zu wohnen,
Läszt sich Alles selbst geschehn.
Soll er strafen oder schonen,
Musz er Menschen menschlich sehn.

Und hat er die Stadt sich als Wandrer betrachtet,
Die Groszen belauert, auf Kleine geachtet,
Verläszt er sie Abends, um weiter zu gehn.

Von einem gewöhnlichen, dem Strome der Strophe leicht nachrollenden Refrain ist hier nicht die Rede. Damit man jedoch den Eindruck dieser musikalischen Woge desto sicherer auffasse, füge ich noch die nächste Strophe hinzu:

Als er nun hinausgegangen,
Wo die letzten Häuser sind,
Sieht er mit gemalten Wangen
Ein verlornes schönes Kind.
Grüsz' dich Jungfrau! — Dank und Ehre!
Wart', ich komme gleich hinaus —
Und wer bist du? — Bajadere,
Und diesz ist der Liebe Haus.

Sie rührt sich, die Cymbeln zum Tanze zu schlagen,
Sie weisz sich so lieblich im Kreise zu tragen,
Sie neigt sich und biegt sich, und reicht ihm den Strausz.

Vor Platens Auftreten wurde diese Strophenform allgemein als die kunstvollste und gelungenste bewundert, die je in deutscher Zunge erklungen war. Und in der That läszt sich kaum ein stärkerer Gegensatz denken als diese beiden Rhythmenströme, deren einer im hüpfenden Tanze an uns vorüberwogt, bis der andere wie ein Orkan mit lange anhaltendem Stosze dahersaus't, um sich an jene sanftere Bewegung anzuschlieszen. Der rhythmische Uebergang von den Trochäen zu den Anapästen könnte nie durch einen kühneren Gegensatz ausgedrückt werden: Bach und Ozean haben sich hier auf wunderbare Weise vergesellschaftet, jener lind flieszend, dieser sturmvoll aufwogend, ohne dasz eine Disharmonie störend dazwischentritt.

§. 251.

Ueberall jedoch, wo die Mischung der verschiedenen Reihen ungeregelt vorgenommen worden ist, wo Jamben mit Trochäen, wo Anapästen mit Daktylen, Daktylen mit Jamben und dergleichen willkürlich wechseln, tritt das Masz aus seinem Ebenmasz fehlerhaft heraus, Verwirrung für das Ohr erzeugend und eine bis zur Disharmonie anwachsende Unsicherheit der Melodie. Es mangelt einem derartigen Strophengerüste, welches gleichsam sein Gegenbild halb und halb aufgegeben hat, die Haltung.

Fehlerhaft ist es daher, dasz Göthe, in der zweiten Hälfte der vierten Strophe des zuletzt erwähnten Gedichts, plötzlich aus den Anapästen herausgefallen und in daktylische Reihen übergesprungen ist, was freilich leicht geschehen konnte durch Weglassung des Tonvorschlags:

Aber sie schärfer und schärfer zu prüfen,
Wählet der Kenner der Höhen und Tiefen
Lust und Entsetzen und grimmige Pein.

Es wäre ebenso leicht gewesen, diese Regellosigkeit zu vermeiden. Indesz ist sie weit weniger auffallend, als wenn eine auf bloszer Willkürlichkeit beruhende Schichtung der einzelnen Reihen aus verschiedenen rhythmischen Füszen, eine Zusammenstellung ungleicher Reihen, kurz, eine Bauart stattfindet, die mit jeder Strophe wechselt und das Gegenbild verändert, wo nicht vollständig aufhebt. Das Gesetz der strophischen Wiederholung ist dann gebrochen, wie in dem „Elysium“ überschriebenen Gedichte Schillers, dessen erste beide Strophen so gestaltet sind:

Vorüber die stöhnende Klage!
Elysiums Freudengelage
Ersäufen jegliches Ach —
Elysiums Leben
Ewige Wonne, ewiges Schweben,
Durch lachende Fluren ein flötender Bach.

Jugendlich milde
Beschwebt die Gefilde
Ewiger Mai,
Die Stunden entfliehen in goldenen Träumen,
Die Seele schwillt aus in unendlichen Räumen,
Wahrheit reiszt hier den Schleier entzwei.

Worauf der Dichter, gegen das Ende seines Liedes, aus dem anapästischen und daktylischen Gefüge in die Form einer regelmäszigen jambischen Strophe übergeht:

Hier umarmen sich getreue Gatten,
Küssen sich auf grünen, sammtnen Matten,
Liebgekost vom Balsamwest,
Ihre Krone findet hier die Liebe,
Sicher vor des Todes strengem Hiebe,
Feiert sie ein ewig Hochzeitfest.

Aehnliche Bauart treffen wir in Schillers „Flüchtling“:

Frisch athmet des Morgens lebendiger Hauch,
Purpurisch zuckt durch düstrer Tannen Ritzen
Das junge Licht, und äugelt aus dem Strauch.
In goldnen Flammen blitzen
Der Berge Wolkenspitzen,

Mit freudig melodisch gewirbeltem Lied
Begrüszen erwachende Lerchen die Sonne,
Die schon in lachender Wonne
Jugendlich schön in Aurora's Umarmungen glüht.

Auf welche Strophe die buntesten Schichtungen, ohne alle strengere Uebereinstimmung in den zuerst angehobenen Rhythmus, mit solchem Wechsel folgen, dasz man nicht umhin kann zu sagen, der grosze Dichter hat seine herrlichen Gedanken hier gleichsam wie hin und her flatternde Vögel aufgeschaart und die äuszere Formschranke sammt der Grundmelodie unter seiner Schöpferhand entzweigebrochen.

§. 252.

Wenden wir uns aus dergleichen Irrgewinden metrischer Schlingpflanzen zur Schönheit und Festigkeit des strengen griechischen Rhythmus, so finden wir zunächst viele einfache Strophengerüste aus verschiedenartigen Gliedern, die so eingefaszt sind, dasz sie nicht nur eine leichte Uebersicht gestatten, sondern auch eine äuszerst wohltönende klare Melodie geben. Unter diesen Formen der Lyrik ist die bekannte sapphische Strophe, wegen ihrer fast beispiellosen Einfachheit, voranzustellen.

Zusammengesetzt aus Trochäen und Daktylen, beut diese Strophe den gleichmäszigen Ausdruck einer Bewegung, wie er in dem trochäischen und daktylischen Grundcharakter überhaupt liegt, den Ausdruck eines sanft dahintanzenden Rhythmus mit feierlichem Schritte:

Wie das vorhanggleiche Gewölk zurückweicht
Vor dem unsichtbaren Gebot des Windes,
Dasz der Luftraum heiter und neu die blauen
Wölbungen ausspannt.

In drei mathematisch gleichen Strömungen rollen die drei ersten Zeilen gemessenen Taktes an uns vorüber, am Ende der dritten jedesmal einen für das Ohr befriedigenden Zusammenklang bewirkend, welchem ein sanft abfallender Schlusz der gesammten Tonwoge in der vierten Reihe mit einer gewissen Majestät nachfolgt. Die Daktylen sind in ihrer rascheren Bewegung gezügelt durch den vorherrschenden Einflusz der Trochäen: der Charakter des Ganzen ist Milde und Anmuth, nicht ohne die Beimischung eines mit Einfachheit gepaarten erhabenen Zuges. Wir glauben die See mit ihrer scheinbar sanften Gewalt vor unsern Augen auffluthen zu sehen, und wie sie von Zeit zu Zeit eine spielende Woge emportreibt, gleichsam zum Zeichen, dasz sie mehr vermöge, aber in sich selbst zurückgedrängt die Ruhe vorziehe. Wir hören demnach aus dem sapphischen Strophenmasz eine linde, nach und nach in einzelnen Zuckungen fortwallende, zuletzt mit einem jäheren Falle abschlieszende Musik heraus:

Jähe Frühlingswetter und Herbstorkane
Hielten saatauflockernd und saatvernichtend
Ihren Wettlauf über das Land und rollten
Krachende Donner.

§. 253.

Zwar ebenfalls einfach, aber doch schon bunter zusammengeflochten ist die nicht minder berühmte Form einer Strophe, welche die alkäische genannt wird. Wie sie etwas gemischter auftritt als die sapphische, so ist auch ihre Melodie selbst mannichfaltiger, bei einer rascheren und feurigeren Strömung der Tonwoge gleichzeitig gesetzt, ernst und erhaben.

Auch das Geflecht ihrer rhythmischen Zeilen ist wunderbar gleichmäszig: auf eben so viele jambische Füsze folgt eine gleich grosze Anzahl von mehr bewegten Daktylen durch den ganzen Bau der Strophe hin. In den ersten beiden Reihen wägen sich Jamben und Daktylen gegenseitig auf, und nach dem reinjambischen Schritte der dritten hebt eine vierte mit einem doppelten Daktylus kühntanzend an, um den sanften Schritt der vorigen auszugleichen und sich mit einem Trochäenpaare allgemach beruhigt abzuschlieszen. Der Charakter dieser Melodie ist also ein lebendiger Schwung, zu einer ernsten Haltung gedämpft; zur Hälfte Schritt, zur Hälfte Tanz, rollt die in das vierzeilige Bett eingefaszte Strömung theils breit und voll, theils feierlich wallend wie aus einer Höhe, die sie erstiegen hat, in eine Ebene mit flachen Ufern hernieder, als wolle sie gleichsam ihre Bewegung in völlige Ruhe verwandeln:

Oftmals mit Wehmuth dacht' ich an euer Loos
Im fernen Welschland, schaute gen Süden aus
Und frug den Luftraum, welche Sterne
Leuchten am Himmel der Veronesen.

Zerlegen wir die Reihen genau, so empfinden wir aus den ersten beiden ein zweimaliges Ausschreiten heraus, auf welches eine zweimalige hüpfende Tanzbewegung folgt: in der dritten Reihe erneut sich das Ausschreiten zum dritten Male, aber rückt nicht zur vorigen Tanzbewegung vor, sondern läszt es bei dem aufsteigenden jambischen Gange bewenden, um in der vierten Reihe einem neuen Tanzfluge Platz zu machen, der um so schwunghafter erscheint, als derselbe die Zeile wie mit frischer Kraft beginnt und nicht wie in den früheren beiden Malen selbst den Schlusz bildet, sondern nach ungehemmter Entfaltung ohne Stillstand übergeht in ein bloszes, dem Ausgange angemessenes Hüpfen. Die dritte Reihe der Strophe enthält die Hauptwendung der Melodie. Wir können sie als eine reinjambische Zeile betrachten:

Und frug den Luftraum, welche Sterne,

so dasz die Jamben nicht scharf mit vier vollen Füszen abschlieszen, sondern einen Schritt weiter thun, wodurch eine trochäische Bewegung entsteht, wohlgeeignet für die Erleichterung des Uebergangs in die daktylische Bewegung der folgenden vierten Zeile. Indesz werden wir für das wahre Verständnisz der alkäischen Melodie besser thun, wenn wir annehmen, dasz die dritte Zeile mit dem nämlichen Ausschreiten wie die beiden vorhergehenden jambisch anhebt:

Und frug den Luftraum,

worauf alsdann statt des daktylischen Tanzschwunges, wie er in dem ersten Zeilenpaar stattfindet, zwei gemäszigtere Tonwogen gebraucht sind, nämlich zwei hüpfende Trochäen:

welche Sterne.

Durch solche Auffassung erklärt sich das Verhältnisz der einzelnen rhythmischen Reihen zu einander am natürlichsten. In der dritten Zeile tritt eine Gesetztheit der Bewegung ein, welche bereits den Schlusz des Ganzen ankündigt, der in der vierten ausgeführt wird.

§. 254.

Eine dritte vorzüglich schöne Melodie bietet eine der asklepiadeïschen Strophenformen dar, die man vorzugsweise die asklepiadeïsche nennen sollte: ein vierzeiliges Strophengerüst, dessen Grundlage eine choriambische Bewegung ist, die sich in den beiden ersten und in der vierten Reihe behauptet, während die dritte davon durch eine Art daktylischen Tonfall zur Unterstützung der Mannichfaltigkeit abweicht. Denn wie bei der alkäischen Strophe, bildet auch hier die dritte Zeile den Uebergang und den Hauptwendepunkt der Melodie. Der Charakter der letztern, gemäsz dem zu Grunde liegenden Rhythmus, ist eine feierliche, lebendige und doch gesetzte Sprungtanzbewegung, die gleichmäszig in den ersten beiden Zeilen sich entfaltet, und zwar auf eine weit schwunghaftere Weise als es durch den hüpfenden Tanz der daktylischen Rhythmen geschieht, die in der dritten Reihe mit ihrem weniger sprungkühnen Takte auftreten, einen sanften Abfall des Musikganzen vorbereitend: die Schluszzeile endlich fällt in den Sprungtanz des ersten Zeilenpaares zurück, doch unter Abkürzung der Woge. Denn die letzte Zeile enthält nur den zweisylbigen Vorschlag der vorigen Reihen mit der Ausgangshälfte der beiden ersten verbunden.

Das gegenseitige Verhältnisz der einzelnen Reihen, aus welchen diese Strophe gebildet ist, erscheint für das Ohr nicht minder symmetrisch als in der sapphischen und alkäischen Strophenform, sowohl in Rücksicht auf Länge und Kürze als auf Zusammenstellung und Verknüpfung. Ich gebe zuerst ein Beispiel der von mir geschilderten Form:

Sturmschwer rauschte die Zeitwelle daher, du halfst
Sand wegschwemmen und aufthauen die Gartenflur,
Dasz aus Dornen und Disteln
Freiheitsrosen erwüchsen rings.

Sämmtliche vier Zeilen haben einen aus zwei Sylben bestehenden spondeischen Vorschlag, welcher durch sein Gewicht die rasche Bewegung des Ganzen mäszigt und dazu beiträgt, dasz im Sturmschritt die Feierlichkeit vorwaltet. Samt der gemach abrollenden Strömung der dritten Reihe arbeitet zur Besänftigung der sonst allzuheftigen Bewegung auch der gemächliche jambische Ausgangsschritt der drei übrigen Reihen hin. So entsteht denn eine Melodie des Ganzen, die auf eine fast unvergleichliche Weise mit Gewalt des Wogenschlags den gefälligen Charakter der Ruhe, Würde und Heiterkeit, wie auch den Ausdruck edler Majestät vereinigt. Wie stark immer der Tonfall ist, so harmonisch zugleich entfaltet er seinen Zaubergusz.

§. 255.

Vergleichen wir das Kleeblatt dieser herrlichen Strophenformen, so finden wir, dasz die sapphische Strophe durch würdige Einfachheit, die alkäische durch lebensvollen Tanzschritt, die asklepiadeïsche durch feierlichen Schwung sich auszeichnet, während ihre Bauart von der nämlichen Ebenmäszigkeit ist.

Selbst ihrem äuszeren Umfange nach sind die drei Gefäsze nicht so verschieden, dasz das eine mehr als das andere aufzunehmen im Stande wäre. Nur in ihrem Wechsel der Glieder stechen sie von einander erheblich ab. Ich habe den Grundcharakter der einzelnen drei Gerüste in folgende drei Strophen zusammenzufassen versucht:

Hoch, reichwechseld und schnell rauscht das bewegte Masz,
Das Alkäos erfand: über die Niederung
Springt sein donnerumhallter
Schlachtfusz, eilend von Berg zu Berg.

Langsam schreitet und ernst dein majestätisches,
Klangvoll wallendes Lied, Sappho: du sannst es aus,
Als dein Geist in der Nachtzeit
Einsam lauschte der Meeresfluth.

Doch mein eigen Gewand flattert in Alpenhöh'n,
Staubabschüttelnd und frei; jeglicher Hauch Gebet,
Strömt mein heiliger Odem
Wehmuth, sanfte Geduld und Trost.

Eine Schilderung, welche in jener asklepiadeïschen Strophe ausgeführt ist, damit gerade die letztere in ihren Vorzügen am deutlichsten hervorgehoben würde; was denn auch am Schlusse geschehen ist. Sonst hätte die künstlerische Darstellung weiter ausgedehnt werden können, indem man für jede einzelne dieser drei Strophen ihre besondere Form wählte, um diese zugleich durch sich selbst zu charakterisiren.

§. 256.

Die zuletzt beschriebenen Formen, welchen man noch eine zahllose Menge ähnliche beifügen könnte, sind nicht so künstlich, dasz sie nicht alle noch das Gepräge einer gewissen Einfachheit trügen. Zusammengesetzt aus nicht mehr als vier Reihen von geringer Länge und von leichter Rhythmenfügung, lassen sie sich, eine wie die andere, durch das Gehör mit Leichtigkeit in ihrer Ganzheit erkennen und begreifen.

Gröszer wird die Schwierigkeit des vollen Verständnisses sofort, wenn theils die zu einem Strophenganzen verknüpften Reihen verlängert, theils in ihrer Zahl vermehrt werden; eine Erweiterung, die sich auf Inhalt sowohl als Melodie erstreckt. Wir meinen jene vielgestaltige Strophengattung, die schon im Obigen mehrmals mit dem Namen der pindarischen bezeichnet worden, aus dem Grunde, weil wir nur von Pindar einen Schatz der kunstreichsten Proben dieser Art aus dem Alterthume überliefert erhalten haben. Wie hoch aber auch der

Künstler seine Kunst in der Entwicklung solcher Strophengerüste treiben mag, ihre Grundlage bleibt immer die nämliche, die von der einfacheren und kürzeren Gattung gefordert wird, die Uebersehbarkeit des Geflechtes, das proportionale Verhältnisz der gesammten Architektonik und das darauf beruhende Resultat einer bestimmten, faszbaren und abgeschlossenen Melodie.

Es kann nicht fehlen, dasz in der pindarischen Gattung selbst wiederum eine Steigerung der Kunst stattfindet; es wird möglich sein, mehr oder weniger verschlungene Formen zu schaffen, bald eine Form, die jedem Ohre bei aller Ausdehnung ihres Maszes leichtverständlich ist, bald eine so ausgeschnitzte Form, dasz in das musikalische Triebwerk derselben nur ein Hörer einzudringen im Stande sein dürfte, welcher viel an rhythmischen Wellenschlag gewöhnt ist. Nicht alle derartigen Strophengerüste sind also von gleich schwieriger Beschaffenheit, dasz sie von denjenigen, die über die Unergründlichkeit solcher Formen klagen, über Einen Leisten angesehen werden dürften. Die Römer blieben bei jenen vierzeiligen, eine hohe Einfachheit behauptenden Gattungen stehen, gemäsz dem Worte des Horaz, dasz Pindar für ihn unnachahmlich sei. Wir Deutsche sind so kühn gewesen, weiter als dieser Poet aus dem glänzenden Zeitalter des Augustus vorzuschreiten; indesz bleibt es rathsam, dasz auch wir eine Gränze ziehen, über die unsere Kunst nicht hinausgreift, um nicht in den Fehler der Verkünstelung zu fallen. Eine beschränkende Gränze erscheint den Griechen gegenüber nothwendig, da unsere Sprache, selbst unsere Zunge und unser Ohr anders geartet sind, als dasz wir es in allen Stücken mit einem Pindar aufzunehmen wagen dürften.

§. 257.

Was zumeist für ein zusammengesetztes pindarisches Strophengebäude erforderlich ist, wenn wir eins schaffen oder nachahmen wollen, besteht darin, dasz wir den für die einzelnen Reihen bestimmten Rhythmus in jeder einzelnen Reihe auf eine harmonische Weise zusammenmischen; dasz wir den für die einzelnen Reihen gewählten Rhythmus durchweg von Sylbe zu Sylbe in jeder neuen Strophe mit gleicher Strenge wie bei den einfachsten Formen beobachten; dasz wir die einzelnen Reihen auf eine für das Verständnisz wohlfaszliche Länge beschränken und das wechselseitige Verhältnisz der einzelnen Reihen unter sich selbst zu einem harmonischen regeln; und dasz wir endlich die Anzahl der einzelnen Reihen, die ein Strophenganzes ausmachen sollen, theils von der gröszeren oder geringeren Länge ihrer selbst abhängen lassen, theils von ihrer Zusammenschluszfähigkeit überhaupt. Die Melodie einer dergestalt geordneten Strophe wird alsdann Klarheit sowohl als eigenthümlichen Reiz besitzen, sie möge im Uebrigen so buntwogig ausfallen wie es immer ihre Schichtung mit sich bringt.

Denn sobald die angegebenen Bedingungen der Architektonik

erfüllt sind, kann es nicht anders kommen, als dasz eine solche Strophe das nämliche Ergebnisz liefert, welches die kleineren und kürzeren Strophengeflechte zum Vorschein bringen. Es dürfte indesz oft treffen, dasz wie ein geübter Musiker dazu gehört, ein Tonstück von gröszerem Umfange mit Leichtigkeit zu begreifen, so auch eine höhere Bildung des Ohres nothwendig ist, um die Musik eines sprachlichen Gefäszes von solcher Tiefe aufzunehmen. Ein wiederholtes Lesen übrigens führt am sichersten und gründlichsten zur Einsicht in das Verhältnisz der Melodie, wobei die häufigere Wiederkehr des nämlichen Baugeflechts die Schwierigkeit vermindert.

§. 258.

Wir haben also zu untersuchen, woraus der durch das Ganze sich hinziehende Grundrhythmus einer derartigen pindarischen Strophe zusammengesetzt ist. Finden wir dann, dasz derselbe daktylisch, spondeisch, jambisch, trochäisch, anapästisch ist, so wird der Charakter der Melodie jedesmal ein solcher sein, wie er im Grundwesen der genannten rhythmischen Glieder gegeben ist.

Mit Recht dürfen wir daher von einem daktylischen oder spondeischen, jambischen oder trochäischen sowie anapästischen Charakter der pindarischen Strophe reden, und ist der Rhythmus gemischt aus solchen Gliedern, so dasz sich die letztern die Wage halten oder mit einander gleichsam wetteifern, so werden wir diesen Charakter, je nach der stattfindenden Mischung, einen trochäisch-spondeischen, einen jambisch-anapästischen, einen daktylisch-spondeischen und dergleichen nennen müssen, sobald wir ihn umfassend bezeichnen wollen. Tritt aber der Charakter klar hervor, dann wird es unschwer sein, die Hauptmelodie der Strophe zu entdecken und herauszufühlen.

§. 259.

Ferner ist die Ausdehnung der einzelnen Reihen bei einer so mannigfaltigen Strophe in's Auge zu fassen: die einzelnen Schwingungen der Melodie hängen wesentlich davon ab, auf welcher Stelle des Gerüstes die Zeile mit ihrer Strömung verkürzt oder verlängt ist. Unter anderm wird der Charakter verschieden sich offenbaren, wenn die Zeilen im Anfange, wenn sie in der Mitte, wenn sie am Ende der Strophe sich in langer Schichtung entfalten. Denn jede Strophe hat gleichsam einen Schwerpunkt der Melodie, er mag auf den Anfang, die Mitte oder das Ende fallen, und dieser Schwerpunkt ist zugleich äuszerst wichtig für die rhythmische Malerei, die sich vorzugsweise an solchen Stellen kundgiebt.

Eröffnen wir eine Strophe mit weitausgreifenden Zeilen, die dann allmählig mit kürzeren verbunden werden, um zuletzt mit einer die Mitte zwischen den langen und kurzen haltenden Reihe abzuschlieszen, so wird der Charakter des Ganzen ein ganz anderer sein, als wenn das umgekehrte Verhältnisz stattfindet. Denn in diesem Falle rauscht der Anfang der Musikwoge wie von unsichtbarem Einflusz

getrieben unter langen, weiten und mächtigen Strömungen vor uns empor; hierauf verflacht sich die Strömung und fällt endlich melodisch mit gröszerem oder geringerem Wellenschlage zusammen. In der umgekehrten Einrichtung der Struktur dagegen wird die Musikwoge, um mich kurz zu fassen, ihre gröszte Gewalt am Ende der Strophe gleichsam zusammenballen. Und so wird die Entfaltung der Musik ebenso verschieden sein als die Gestaltung der zur Strophe verbundenen einzelnen Gliederungen, gleich der Welle des Ozeans, die bald in dieser, bald in jener Form aufhüpft und ihre Linien beschreibt.

§. 260.

Aus der Masse der Strophenarten wähle ich zwei Beispiele aus, und zwar solche, die bei gröszter Aehnlichkeit des Grundrhythmus doch sehr von einander verschieden klingen, dabei gleich wohllautend sind und gleich wechselvoll, nicht minder auch klar und verständlich in ihrer Melodie. Der ihnen beiden zu Grunde gelegte Rhythmus nämlich ist im Allgemeinen ein trochäisch-daktylischer, wenn sich auch noch einige andere Glieder dazu gemischt finden; der Bau und das Verhältnisz der einzelnen Reihen indessen drückt jeder der beiden Strophen ein besonderes Gepräge auf.

Zuerst wähle ich ein sechszeiliges Gerüst, welches vorwiegend daktylisch-trochäisch ist und seinen Schwerpunkt gegen den Schlusz hin geworfen hat:

Erste Strophe.

Festlichen Tones erklingt mein hohes Preislied:
Kann Philomele, die sehnsuchtsbange Braut,
Grollen? Sie, die blumenumzäumt in des Lenzes
Schattengewölben erbaut
Das stille Haus. Ihr gleiche der schaffende Mensch,
Der die Welt durch frischer Gesänge Musik denkt zu erfreu'n, Thürme bau'n, nicht stürzen mag!

Zweite Strophe.

Sonniger Hoffnungen Vestland zeigt der Thronherr,
Der an der Spitze der Neuzeit waltend schifft!
Der dem bernsteinzeugenden östlichen Stammreich
Friedlichen Zepter verleiht,
Und mild herabschaut gegen die Welle des Rheins,
Die das Dampfboot schäumend befurchet, indesz Hügel und Strand lieblich aufsteigt weinumkränzt.

Mit daktylischen Gliedern anfangend, die durch Anknüpfung von Trochäen gemildert sind, fällt die tanzende rhythmische Woge, nach den ersten drei an Länge gleichgestalteten Reihen, durch die vierte in einen kurzen daktylischen Gang, gleichwie um einen Abschlusz zu erlangen und auszuruhen. Allein mit der fünften Reihe erhebt sie sich allmählig im jambischen Schritte zu einem frischen Anlaufe, welcher durch die langströmige Gliederung der sechsten Reihe seinen Höhepunkt erreicht. Die letzten beiden Zeilen haben ein solches Verhältnisz zum Ganzen, dasz sie die vier ersten an Tongewalt aufwägen, eine fast gleichgemessene Hälfte umfassend. Der all-

gemeine Charakter der Melodie ist ein feierlicher, wie es der hüpfende Grundrhythmus der Daktylen und Trochäen mit sich bringt. Gegen das Ende der Strophe nimmt diese Feierlichkeit zu, die Woge breitet sich aus und thürmt sich empor, so dasz wir mit den letzten Gliedern auf einer erhabenen Zinne wie auf einer weiten Hügelwölbung uns zu befinden glauben. Der Sinn der Worte unterstützt diesen Rhythmenflug sowohl am Schlusse der ersten Strophe:

Thürme bau'n, nicht stürzen mag,

als am Schlusse der zweiten:

lieblich aufsteigt weinumkränzt.

Die daktylisch-trochäische Bewegung, so passend sie auch für sich allein ist, erhält einen auszerordentlichen Stosz durch das lebendigere choriambische Zwischenglied „denkt zu erfreu'n" und „Hügel und Strand". Dieser den Strom des Rhythmus beschleunigende Zusatz entscheidet über die aufsteigende Bewegung, die sich auf der zweiten Hälfte der letzten Zeile gleichsam gipfelt. So gewinnen wir denn durch die Worte einen freien Ueberblick der umherliegenden Rheinufer, wenn es heiszt:

indesz Hügel und Strand lieblich aufsteigt weinumkränzt.

§. 261.

Ganz entgegengesetzt ist die Melodie des zweiten Beispiels, das ich ausheben will, obgleich der Rhythmus desselben im Allgemeinen die verwandteste Grundlage hat, nämlich eine trochäisch-daktylische. Die Struktur der Reihen hat ein ganz anderes Verhältnisz, auch ist die gegen das Ende eintretende rhythmische Woge von der früheren Bewegung abgegangen und hat einen eigenthümlichen Zuschnitt bekommen, wenn wir lesen:

Erste Strophe.

Lied der Wehmuth, pflanze Cypressen dem Freund!
Aus Europa's Garten flog kaltwehende Kunde der Trübsal
Ueber des Alpengebürgs eiszackige schneeglanzfirnige Wölbungen:
Dasz ein Blitzstrahl auf der lombardischen Au,
Dunkeln Gewölks lichtflammiger Pfeil, zündend traf
Meiner Gastfreunde leidtragend Haus.

Zweite Strophe.

Süszen Daseins Wonnegeschenke verleiht
Gottes Huldblick, doch gewaltsam streift er mit nächtigem Finger
Herbstliche Blätter und auch Lenzblüten in Unschuld lallender Säuglinge,
Samt des Mittags Rosen, an Hoffnungen reich.
Aber der Gottheit Bühne verhüllt Finsternisz,
Welche kein Auge je lüftend hob.

Bei dieser Strophe hat die Melodie ihren Schwerpunkt gegen die Mitte hin; die trochäisch-daktylische Bewegung gipfelt sich mit der dritten, breit entfalteten und majestätisch hintanzenden Reihe. Hierauf beginnt die frühere Bewegung nochmals von frischem, aber nicht um sich zu steigern, sondern um nach etlichen kühnen Schwingungen desto sanfter ihren Ablauf zu nehmen, indem die tanzende daktylische Woge sich nach einer letzten choriambischen Zuckung

(„flammiger Pfeil", „Bühne verhüllt") gleichsam gebrochen unter kretischen Wellenschlägen hinbettet. Der Charakter des gesammten Stromes ist ein feierlicher, wie bei dem vorigen Beispiele, aber zugleich ein elegisch-klagender; denn erstens ist der daktylische Tanz gemäszigt durch die Trochäenparthien, zweitens dadurch verändert, dasz er in kretische Füsze ausläuft, wie ein stoszweise dahinstürzender Wasserfall. Der Schmerz des Gemüths bricht sich in solchen Lauten auf eine Weise, die an die elegische Musik des Pentameters erinnert. Durch alle Strophen hindurch, wie auch der Inhalt des Wortes beschaffen sein möge, behauptet sich der angedeutete feierlich-wehmüthige Wellenschlag als ein charakteristisches Merkmal, wodurch der Gesang durchweg zum Klagelied gestempelt ist. So auch in folgender Strophe:

Doch des Festtags reizende Sonne verschwand,
Da bestandlos Heil und Unheil fluthen hienieden und ebben
Unter dem wechselnden Mond. Hoch wehte die Freiheitsfahne der Lombardei,
Welcher Beistand lieh der sardinische Fürst,
Aber des Siegsglücks Welle, zu rasch steigend, zeugt
Allzuleicht Uebermuth Sterblicher.

Die Seele ergieszt sich anfangs feierlich, dann erhebt sie sich in der dritten Reihe mit einer gewissen, fast stolzen Zuversicht aufgerichtet, und beugt endlich vor dem allmächtigen Laufe der Dinge ihre Gedanken nieder, wenn auch nicht verzagend, doch aus der Höhe zurückgeschreckt. Die Rhythmen malen diesz, von Zeile zu Zeile, von Gliederung zu Gliederung, mit dem Inhalt vollkommen übereinstimmend.

§. 262.

Durch dergleichen buntzusammengesetzte Strophengebäude zeichnen sich nicht allein die wechselnden Stimmungen auf das genaueste ab, sondern die musikalische Woge derselben gewinnt auch in den einzelnen Reihen einen melodisch wechselnden, überaus mannichfaltigen Stromfall. Man glaubt die verschiedenen Noten mit ihrem bunten Klange aus den Gefügen herauszuhören.

So lesen wir in des Aeschylos, „Todtenspenderinnen" folgende aus Jamben und Kretikern geformte Reihe:

— Und ruhlos nährt an Wehklagestrom sich mein Gemüth.

Es ist als ob wir in diesem Tonzuge die gesammte Tonleiter durchliefen: so wechseln hier die Sylbenklänge, hin und herwogend, wohlgeordnet mit einander. Nicht minder farbenreich stufen sich die Töne in folgender Welle ab:

Nachtigallen im grünen Hain tönten wonniges Mailied.

Auf der Lippe gleichsam zerschmelzen am Schlusse der Zeile die beiden letzten, ebenso sanften als hellen Sylbenklänge „Mailied". Noch gröszer wird der Tonwechsel durch die Verbindung mehrerer Reihen:

Wonne der Vögel du,
O trauteste Nachtigall,
Blonde, meinen Gesängen stets
Nahe, treue Gespielin!
Botin süszer Lieder,
Sei willkommen, gegrüszt, gegrüszt!

Wir vernehmen aus diesem an die Nachtigall gerichteten Rufe, der sich in dem „Vogelstaate“ des Aristophanes findet, eine das Herz traulich ansprechende, gleichsam zwitschernde und durch die Lüfte gaukelnde Tonfülle, die gegen den Schlusz mit dem verdoppelten „gegrüszt“ einen Hauch inniger Sehnsucht gewinnt.

§. 263.

Diese Strophenmusik, aus wechselreicher Gliedermischung entspringend, umrauscht uns wie ein unendliches Klangmeer, so dasz wir über dem ringsbewegten und vielschimmernden Gewoge der Rhythmen nicht den Tonschlag des Reimes vermissen, sondern einen weit mehr als vollständigen Ersatz für ihn haben, indem wir von Sylbenlaut zu Sylbenlaut, von Reihe zu Reihe, von Satzgefüge zu Satzgefüge melodische und harmonische Bäche rieseln hören. Auf jenem Klangmeere wie unter gelinden Ruderschlägen dahingetragen, fühlen wir die Wahrheit des von Pindar ausgesprochenen Wortes, wenn er über die Macht des Liedes sagt, dasz selbst der blitzetragende Adler des Zeus, auf dem Zepter des Weltherrschers, seines furchtbaren Amtes vergesse und einschlummere, hingerissen von der süszen Tonfluth des Gesanges und sogar im Traume noch sein Entzücken abspiegelnd. Das ist bei Pindar, ist bei Platen der Fall.

Der rhythmische Klang beseligt unser Herz mit einem unnennbaren Zauber. Wir werden gleichsam aus dem niederen Geräusche der Welt in freie Regionen emporgehoben, wo wir von der Erde und von dem irdischen Gewühle nichts mehr erfahren: die menschliche Sprache hat, so scheint es uns in dieser Vergessenheit, überirdische Laute angenommen, wie sie unsere Phantasie, unser aufblickender Glaube von den Engeln ahnt. Die Stelle des Pindar, zu Anfange der berühmten ersten pythischen Hymne, lautet vollständig:

— — — Zeus' Adler schläft, abspannend die doppelten Sturmwindflügel,
der König der Luft, auf dem Zepter
Eingenickt; sein Augenlid als liebliche Fessel umfing
Tiefer Nacht glanzloses Gewölk, deckend rings sein wölbiges Haupt, und
gelindfluthend
Wallt sein Rücken, traumhaft schaukelnd sich
Auf deinem melodischen Kahn,

nämlich auf dem hin und hertreibenden Kahne des Gesanges, welchen die Leier begleitet. Die einfachen Strophen können, trotz des Reimes und trotz der mehrfachen Schichtung ihrer Reihen, ein ähnliches Reich der Töne nicht aufschlieszen: sie stehen an Wechsel der Gliederung, also auch der Musik zurück. Das gewöhnliche Reimlied der Neueren verhält sich zu einem so bunt zusammengesetzten Strophengesange etwa wie die einfache Notenkomposition eines in Musik gesetzten Liedes zu dem kunstreichen Meisterstücke einer Symphonie. Der Leser fühlt diesz, wenn er sich in dergleichen rhythmische Sprachmelodien hineingelebt hat.

§. 264.

Der sprachgewaltige Meister also, welcher von den seither angewendeten Formen zu neuen Strophengerüsten emporsteigt, zeichnet sich nicht ein äuszerliches Schema vor, nach welchem er seine Ideen künstlich abzirkelt und zurecht drechselt; ebenso wenig holt er die besonderen Dichtformen, die einst unter einem Volke eigenthümlich erklangen, in der thörigten Absicht herbei, um die verklungenen Weisen aus eitler Nachahmungssucht wiederzubeleben. Vielmehr sucht er für seine Ideen diejenige Form, worin er sie am treffendsten darzustellen glaubt; nach dem Höchsten und Schönsten strebend, sucht er die höchste und schönste Ausdrucksweise zu gewinnen. Und dabei wird er allezeit die gewählte Form als die ihm am besten zusagende und dem Kunstwerke am innigsten entsprechende zu beherrschen wissen, nicht aber sie wie einen Mantel gebrauchen, den er deswegen seinen Gedanken umhängt, weil schon andere Dichter diesen Mantel, diese prunkreiche Hülle getragen haben. Denn wählt auch der wahre Poet diese oder jene bereits vor ihm existirende Form, so wird er sie doch ebenso ausarbeiten, als ob er sie zum ersten Male unter freier künstlerischer Gestaltung produzire.

Nur der Stümper kehrt sich an keine schon gegebene Kunstform; er findet es genial, in seinen Gedanken nach Belieben auszuschreiten, und leider fehlt es in Deutschland nicht an Lesern, Kritikern und Litteraturhistorikern, welche der Meinung sind, dasz die mit schlottrigen Ideen ausgestattete schlotterige Form deswegen ein ächtes, in sich selbst lebendes Kunstwerk sei, weil Form und Inhalt zusammenstimme. Die Ebenmäszigkeit der Hellenen, welche dem wirklichen Genie als Ideal vor Augen schwebt, erscheint derartigen Lesern als ein allzuknappes Gewand; den Faltenreichthum desselben zurückzuschlagen, deucht ihnen ein allzuschwieriges Geschäft, welches den poetischen Genusz verkümmere. Kurz, sie finden die Kunst in der Kunstlosigkeit, rühmen unter Anderm die Unform eines bis zur Unzucht hinabgesunkenen Heine, verwerfen und bemäkeln dagegen die Meisterschaft eines Rückert und Platen, die eine minder geniale sei, weil bei diesen „das formelle Element vorwalte“! So tief ist der Geschmack des deutschen Publikums heutzutage gesunken oder vielmehr seit Schiller und Göthe zurückgegangen.

Uebersicht der vorzüglichsten Lyrischen Formen.

I. Einfache Reihen.

1. Der Hexameter.

Gleichwie Homer vormals Jahrhunderte Hellas erfreute.

2. Der jambische Trimeter.

Wer Andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein.

3. Der trochäische Tetrameter.

a. Der volle.

Wird der Mond des Mittelalters vor der neuen Sonne weichen.

b. Der gekürzte.

Seid gegrüszt, o Lenzesboten, nach der langen Winternacht.

4. Der jambische Tetrameter.

a. Der volle.

Wer hat die schwarze Sorgennacht am Firmament heraufgeführt.

b. Der gekürzte.

Macht euerm Wirth denn Ehre nun, ihr Gäste, bei der Mahlzeit.

5. Der anapästische Vers.

a. Der Dimeter.

Sturmwirbel zugleich aufrollen den Staub.

b. Der Tetrameter.

Auch unser Gesang hallt schmerzlich empor und beweint die gefallene Heerschaar.

II. Einfache Strophen.

1. Das Distichon.

Klangreich ist die Musik zweifältiger wechselnder Messung,
Da sie dem Ohr ausprägt liebliche Seemelodien.

2. Die daktylischen Strophen.

a. Kürzere.

Auf zu der Sterne
Leuchtender Ferne
Blicke vom Staube
Muthig der Glaube.

b. Längere.

Ehret die Frauen, sie flechten und weben
Himmlische Rosen in's irdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band,
Und, in der Grazie züchtigem Schleier,
Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.

3. Die jambischen Strophen.

a. Kürzere.

Nie lob' ich Wortgepränge,
Das eitel stümperhaft,
Doch tadl' ich nie die Klänge,
Die wahre Kunst erschafft.

b. Längere.

Wonach der Staubgeborne fragend blickt,
Ich hab' in's Jenseits meinen Blick geschickt:
Das ird'schem Aug' nie aufgethan zuvor,
Vor mir, vor mir sprang auf das Himmelsthor.

4. Die trochäischen Strophen.

a. Kürzere.

Fort denn mit den Sorgen!
Fort mit Grillen weit!
Lebet nicht für morgen,
Lebet auch für heut.

b. Längere.

Wonnelohn getreuer Huldigungen,
Dem ich mehr als hundert Monden lang
Tag und Nacht, wie gegen Sturm und Drang
Der Pilot dem Hafen, nachgerungen.

5. Die anapästischen Strophen.

a. Kürzere.

Er keuche dem Thier,
Dem verachteten gleich:
Ihr pflanzt das Panier
In der Freiheit Reich.

b. Längere.

Dein Wagen, um welchen sie kosen,
Rollt längs des entzückten Gestads,
Mit Reben und üppigen Rosen
Umflochten die Speichen des Rads.

III. Zusammengesetzte Strophen.

1. Die daktylischen Strophen.

Gleichwie bekleidet die wintererfrorenen
Auen des Frühlings blumige Schaar,
Schmückt das verödete Haus der verlorenen,
Aber so wonniglich wiedergeborenen,
Fürstlichen Zweige gesegnetes Paar!

Aus der Gefahr
Winterlich über sie fallendem Schauer
Kehrten sie, singende Vögel, zurück:
Wieder entstrahlte der Wolke der Trauer
Sonniges Glück.

2. Die jambischen Strophen.

a. Die Stanze (Oktave).

Es ist erschienen und es wird vollenden
Den steilen Siegeslauf zur rechten Stelle,
Und unerreichbar staubgebornen Händen
Umgieszt es unser Volk mit Zauberhelle,
Einmal ergossen, wird es nimmer enden,
Das Wort von Schiller, gleich der Meereswelle,
Die aus der Nordsee kommt zum Strand geflossen:
So unversiegbar hat es sich ergossen.

b. Die Terzine.

Dem Gotte klag' ich, der mich hält gebunden
An diesen Dreifusz, meine Leiden alle,
Und zeig' ihm alle meine Seelenwunden:

Zwar ist sie herrlich, diese Tempelhalle,
Die Säulen schlank, das Thor in Erz gegossen,
Und auf dem Dache selbst erglühn Metalle;

Doch hab' ich Glück und Freude hier genossen?
Hat je gedankt mir ein beredter Frager,
Dem ich der Zukunft Himmel aufgeschlossen?

c. Das Sonett.

Venedig liegt nur noch im Land der Träume
Und wirft nur Schatten her aus alten Tagen,
Es liegt der Leu der Republik erschlagen,
Und öde feiern seines Kerkers Räume.

Die eh'rnen Hengste, die durch salz'ge Schäume
Dahergeschleppt, auf jener Kirche ragen,
Nicht mehr dieselben sind sie, ach, sie tragen
Des korsikan'schen Ueberwinders Zäume.

Wo ist das Volk von Königen geblieben,
Das diese Marmorhäuser durfte bauen,
Die nun verfallen und gemach zerstieben?

Nur selten finden auf der Enkel Brauen
Der Ahnen grosze Züge sich geschrieben,
An Dogengräbern in den Stein gehauen.

3. Die trochäischen Strophen.

Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben.
Seine Wort' und Werke
Merkt' ich und den Brauch,
Und mit Geistesstärke
Thu' ich Wunder auch.

Walle! walle
Manche Strecke!
Dasz, zum Zwecke,
Wasser fliesze,
Und mit reichem, vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergiesze.

4. Die anapästischen Strophen.

a. Die gereimte Strophe.

Lasz rinnen der Thränen
Vergeblichen Lauf!
Es wecket die Klage
Den Todten nicht auf!
Das süszeste Glück für die trauernde Brust
Nach der süszen Liebe verschwundener Lust,
Sind der Liebe Schmerzen und Klagen.

b. Die reimlose Strophe.

Ach, Freundinnen, seht, welch Unheil jetzt
Die bekümmerte Frau Churfürstin betraf!
Zwar konnten wir nicht durch Waffengewalt
Abwenden den Raub der geflüchteten Schaar,
Doch konnten wir wohl durch Ruf und Geschrei
Den gefährlichen Feind
Abschrecken von solchem Beginnen!

5. Die jambisch-anapästische Strophe.

Am Hochgebürge schmolz der Schnee;
Der Sturz von tausend Wassern scholl:
Das Wiesenthal begrub ein See;
Des Landes Heerstrom wuchs und schwoll;
Hoch rollten die Wogen entlang ihr Gleis,
Und rollten gewaltige Felsen Eis.

6. Die theils trochäisch-daktylischen, theils jambisch-daktylischen, theils choriambischen, theils aus allen diesen Grundrhythmen gemischten Strophen.

a. Die sapphische Strophe.

Wenn im Burgraum heiliger Friede dauert,
Wird das Volk auskämpfen den Kampf der Wahrheit
Schlicht und recht; schön leuchtet der Tag, des Hauses
Spinnen verscheuchend.

b. Die alkäische Strophe.

O Lebensmittag, der du so wonnereich
Im Traum erschienst mir, als ich ein Knabe war,
Du rückst heran, ja, bist gekommen:
Eh' ich es ahnete, schlug die Glocke.

c. Die asklepiadeische Strophe.

Buchstaubwälzendes Volk locke mich nicht zurück!
Stadtbraus meid' ich und lichtlose Gefangenschaft,
Die uns Athem und Kraft stiehlt,
Luftaussaugenden Pumpen gleich.

d. Die chorartigen Strophen des Festgesangs.

A. Fünfzeilige Strophe.

Gesangliebende Muse band
Reizvoll an das Leben deine Hoffnung.
Zieht nicht immer das Lied voraus der schöneren Zukunft?
Doch die himmlische Lerche starb, ach, frühzeitig im fernen Land, dei-
ner Jugend Gefährtin!
Schmerzlicher Botschaft trauriges Echo!

B. Sechszeilige Strophe.

Süszen Daseins Wonnegeschenke verleiht
Gottes Huldblick, doch gewaltsam streift er mit nächtigem Finger
Herbstliche Blätter und auch Lenzblüten in Unschuld lallender Säuglinge,
Samt des Mittags Rosen, an Hoffnungen reich.
Aber der Gottheit Bühne verhüllt Finsternisz,
Welche kein Auge je lüftend hob.

LEIPZIG,
DRUCK VON GIESECKE & DEVRIENT.